

Cécile Vilvandre de Sousa

**LA RECEPCIÓN EN ESPAÑA
DEL TEATRO DE EUGÈNE IONESCO
(1955-1997)**

I.S.B.N. Ediciones de la UCLM
84-8427-430-6



Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha

Cuenca, 2006

UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

FACULTAD DE LETRAS

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA MODERNA



LA RECEPCIÓN DEL TEATRO DE EUGÈNE IONESCO EN ESPAÑA (1955 – 1997) VOLUMEN I



TESIS DOCTORAL REALIZADA POR CÉCILE VILVANDRE DE SOUSA

BAJO LA DIRECCIÓN DEL DR. D. JUAN BRAVO CASTILLO.

CIUDAD REAL, OCTUBRE 2002.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

<i>I. EL TEATRO, UN ARTE COMPLEJO Y PARADÓJICO</i>	pág. 7
<i>II. ESTUDIOS PREVIOS SOBRE EL TEATRO DE IONESCO Y SU ACOGIDA EN ESPAÑA</i>	pág. 7
<i>III. OBJETO DE NUESTRO ESTUDIO</i>	pág. 11
<i>IV. LÍMITES ESPACIO-TEMPORALES</i>	pág. 13
1. LÍMITES TEMPORALES	pág. 13
2. ÁMBITO GEOGRÁFICO	pág. 18
<i>V. FUNDAMENTOS METODOLÓGICOS</i>	pág. 19
1. LA HISTORIA DE LA RECEPCIÓN	pág. 19
2. SISTEMA DE ANÁLISIS DE LOS TEXTOS TRADUCIDOS	pág. 21

CAPÍTULO I: LA CANTANTE CALVA

<i>I. LAS TRADUCCIONES DE LA CANTANTE CALVA</i>	pág. 25
1. CUESTIONES PRELIMINARES	pág. 25
2. PRESENTACIÓN DE LAS TRADUCCIONES	pág. 27
2.1. La traducción de Trino Martínez Trives (Madrid, 1955).....	pág. 27
2.2. La traducción de Luis Echávarri en editorial Losada (Buenos Aires, 1961).....	pág. 27
2.3. La traducción de Bonaventura Vallespinosa en <i>Quaderns de teatre</i> (Barcelona, 1963).....	pág. 28
2.4. La versión televisiva de Jaime Jaimes (1968).....	pág. 29
2.5. La traducción de L. Echávarri revisada por Elena Llácer en aguilar (1974).....	pág. 30
2.6. La traducción de L. Echávarri revisada por Miguel Salabert en Alianza editorial (1982).....	pág. 30
2.7. La traducción de José Luis Millán (1971).....	pág. 31
2.8. La adaptación de Manuel Canseco (Madrid, 1984).....	pág. 31
2.9. La traducción y versión de Joaquín Hinojosa (Valencia, 17 de noviembre de 1990).....	pág. 31
3. ESTUDIO MACROESTRUCTURAL	pág. 32
3.1. Resultados del estudio macroestructural.....	pág. 32
3.1.1. Estudio del número de unidades mayores (actos, escenas) y de personajes.....	pág. 33
3.1.1.1. Número de unidades mayores.....	pág. 33
3.1.1.2. Número de personajes.....	pág. 35
4. ESTUDIO MICROESTRUCTURAL	pág. 42
4.1. Presentación de las variantes de los textos originales.....	pág. 42
4.2. Estructura de <i>La Cantante calva</i>	pág. 45
4.3. Resultados de la comparación textual (entre los textos originales y las traducciones).....	pág. 47

4.3.1. El caso extremo de adición: la versión de Hinojosa (1990).....	pág. 47
4.3.1.1. Adición de réplicas nuevas.....	pág. 48
4.3.1.2. Descomposición de réplicas largas.....	pág. 51
4.3.1.3. Geminación de réplicas.....	pág. 55
4.3.2. Dos casos de supresión de réplicas.....	pág. 56
4.3.2.1. La versión televisiva de Jaime Jaimes (1968).....	pág. 56
4.3.2.2. La versión escénica de Trino Martínez Trives (1955).....	pág. 74
4.3.3. Los casos de adecuación al texto original: las versiones de Echávarri (1961), Vallespinosa (1963), Millán (1971), Llácer (1974) y Canseco (1984).....	pág. 77
4.3.4. Los fenómenos de modificación detectados.....	pág. 78
4.4. Estudio de la escena final (escena 11).....	pág. 86
4.4.1. Mostrar la incomunicabilidad entre los seres humanos.....	pág. 87
4.4.2. El ritmo.....	pág. 91
4.4.3. Las fuerzas organizadoras de la intriga.....	pág. 95
4.4.4. Los significantes.....	pág. 96
4.5. Las traducciones de la escena final.....	pág. 98
4.5.1. La traducción de las frases binarias compuestas de oposiciones insólitas.....	pág. 108
4.5.2. La traducción de las expresiones hechas.....	pág. 110
4.5.3. La traducción de un lenguaje reducido a sonidos.....	pág. 114
4.5.4. El fenómeno de adaptación.....	pág. 121
4.5.4.1. La versión de J. Hinojosa (1990).....	pág. 121
4.5.4.2. Escena final de la versión de Echávarri (1961).....	pág. 125
4.5.4.3. Escena final de la versión de Trives (1955).....	pág. 127
4.5.4.4. Escena final de la versión de Hinojosa (1990).....	pág. 129
II. LA RECEPCIÓN DE LA CANTANTE CALVA.....	pág. 133
1. LA RECEPCIÓN DE LA CANTANTE CALVA: LOS MEDIADORES Y DETRACTORES.....	pág. 133
1.1. La primera llamada a la revolución.....	pág. 133
1.2. Los sectores y opiniones en contra.....	pág. 135
1.2.1. La postura de José Monleón.....	pág. 136
1.3. De la Comedia del Disparate al <i>Teatro del Absurdo</i>	pág. 139
1.3.1. El término “Comedia del Disparate”.....	pág. 139
1.3.2. Cosificación y mecanización de los personajes.....	pág. 147
1.3.3. Subversión de tópicos y convenciones.....	pág. 150
1.3.4. La parodia de géneros y convenciones teatrales.....	pág. 154
1.3.5. Parodia de convenciones sociales: la escena de anagnórisis.....	pág. 155
1.3.6. La transgresión de las barreras de los géneros sexuales.....	pág. 156
1.4. La crítica literaria de <i>La Cantante calva</i>	pág. 158
1.5. Los montajes escénicos de <i>La Cantante calva</i>	pág. 172
1.5.1. Los primeros montajes.....	pág. 172
1.5.1.1. Trino Martínez Trives, Manuel Gallego Morell y Dido Pequeño Teatro de Madrid (enero 1955).....	pág. 172
1.5.1.2. Jaime Azpilicueta y el T.E.U. (teatro español universitario) de San Sebastián, (Madrid, Teatro María Guerrero, febrero de 1965).....	pág. 173
1.5.1.3. Carmelo Romero y el Teatro de Cámara y Ensayo “Corral de Comedias de Valladolid” (mayo de 1966).....	pág. 175

1.5.1.4. La recepción del público.....	pág. 177
1.5.2. Los montajes con enfoque caricaturesco (1971-1993).....	pág. 177
1.5.2.1. El grupo Altazor de Madrid dirigido por Italo García Nutini (1971).....	pág. 177
1.5.2.2. <i>La Cantante calva</i> y otras historias del absurdo por el T.U.M. (Teatro Universitario de Madrid) dirigido por Manuel Canseco (abril de 1984).....	pág. 179
1.5.2.3. <i>Busca un círculo, acarícialo y harás un círculo vicioso</i> , por el grupo La Buhardilla de Córdoba, dirigido por Francisco García Torrado (1993).....	pág. 181
1.5.3. Una adaptación naturalista y psicologista de <i>La Cantante calva</i>	pág. 187
1.5.3.1. Joaquín Hinojosa y Moma Teatre (enero de 1991).....	pág. 187
1.5.3.2. La recepción del público.....	pág. 191
III. CONCLUSIÓN	pág. 192

CAPÍTULO II: LAS SILLAS

I. ESTUDIO DRAMATÚRGICO	pág. 197
1. CUESTIONES PRELIMINARES.....	pág. 197
2. GÉNESIS DE LA OBRA.....	pág. 199
3. EL ARGUMENTO.....	pág. 203
4. ESTRUCTURACIÓN DE LA OBRA.....	pág. 204
5. TEMÁTICA.	pág. 205
6. PERSONAJES.	pág. 211
6.1. La Vieja.....	pág. 212
6.2. El Viejo.....	pág. 212
7. EL OBJETO Y EL MOVIMIENTO.....	pág. 213
7.1. La polarización vertical.....	pág. 216
7.2. Una variante dramatúrgica del círculo: el enredo.....	pág. 217
8. EL LENGUAJE.	pág. 219
II. LAS TRADUCCIONES DE LAS SILLAS.	pág. 226
1. ESTUDIO MACROESTRUCTURAL.	pág. 226
1.1. La traducción de Trino Martínez Trives (1957).	pág. 229
1.2. La traducción de Luis Echávarri (Losada, 1961).	pág. 229
1.3. La traducción de Miguel Salabert (Alianza, 1984, 1995).	pág. 229
1.4. La traducción de Elena Llácer (aguilar, 1974).	pág. 230
1.5. La traducción de Pedro Barceló en <i>Teatro francés de vanguardia</i> , Aguilar, 1970.....	pág. 230
1.6. La traducción al catalán de Joan Tarrida, edicions 62, 1990.	pág. 230
1.7. La adaptación libre de Leandro López Ojeda (1994).	pág. 230
1.8. La traducción y adaptación de Joaquín Hinojosa (1997).....	pág. 231
2. ESTUDIO MICROESTRUCTURAL.	pág. 231
2.1. El estilo lírico.	pág. 231
2.2. Los juegos verbales.	pág. 237

III. LAS PUESTAS EN ESCENA DE LAS SILLAS EN ESPAÑA.	pág. 249
1. EL MONTAJE DE <i>TEATRO ORGON</i> (LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, 23 DE MARZO DE 1995).	pág. 249
1.1. El proceso de investigación.	pág. 249
1.2. Puesta al día de la temática.	pág. 253
1.3. El diseño del espacio escénico.	pág. 256
1.4. Los personajes.	pág. 257
1.4.1. El Viejo y la Vieja.	pág. 258
1.4.2. El Viejo-Vieja.	pág. 259
1.4.3. El Director/Emperador.	pág. 259
1.4.4. Los Invitados.	pág. 260
1.4.5. El Orador.	pág. 260
1.5. Estructura del montaje escénico.	pág. 261
1.6. El horizonte de expectativas.	pág. 265
1.7. Valoración del montaje.	pág. 266
2. EL MONTAJE DE CARLES ALFARO (MARZO DE 1997): “PLASMAR EN ESCENA LA POESÍA DEL DOLOR AL DESNUDO”	pág. 267
2.1. Puesta al día de la temática.	pág. 268
2.2. El diseño del espacio escénico.	pág. 269
2.3. Los personajes.	pág. 272
2.4. La ambivalencia del amor entre la pareja.	pág. 273
2.5. Horizonte de expectativas.	pág. 274
2.6. Valoración del montaje.	pág. 274
IV. LA RECEPCIÓN DE LAS SILLAS POR PARTE DE LA CRÍTICA, LA CENSURA Y EL PÚBLICO.	pág. 278
1. LAS PUESTAS EN ESCENA Y LA RECEPCIÓN DE LAS SILLAS EN FRANCIA.	pág. 280
2. LA RECEPCIÓN DE LA OBRA EN ESPAÑA.	pág. 283
V. CONCLUSIÓN.	pág. 291

CAPÍTULO III: *RINOCERONTE*

I. CUESTIONES PRELIMINARES.	pág. 292
1. BALANCE DE LA PRIMERA PRODUCCIÓN LITERARIA DE IONESCO.	pág. 292
2. <i>RINOCERONTE</i>: UNA OBRA CLÁSICA Y COMPROMETIDA.	pág. 293
3. GÉNESIS DE LA OBRA.	pág. 294
4. PRIMEROS ESTRENOS MUNDIALES DE LA OBRA.	pág. 302
5. CONTEXTO DE RECEPCIÓN DE <i>RINOCERONTE</i> EN ESPAÑA.	pág. 303
II. ESTUDIO DRAMATÚRGICO DE <i>RINOCERONTE</i>.	pág. 306
1. EL ARGUMENTO.	pág. 306
2. EL RELATO.	pág. 309
3. LAS DISTINTAS INTERPRETACIONES DE LA OBRA.	pág. 318
3.1. Una obra contextualizada.	pág. 318

3.2. Una obra política y comprometida con el destino humano.....	pág. 319
3.3. Una obra de tesis.	pág. 322
3.4. Una obra mítica.....	pág. 322
3.5. Una obra moral.....	pág. 323
3.6. Una obra idealista.....	pág. 323
4. LA ESTRUCTURA DE LA OBRA.	pág. 325
4.1. Los movimientos dramáticos.....	pág. 325
4.2. Las imágenes escénicas.....	pág. 327
5. EL ESPACIO ESCÉNICO.	pág. 335
5.1. El dispositivo escénico del primer cuadro.	pág. 335
5.2. La acumulación de objetos en los cuadros siguientes.	pág. 337
5.3. Los elementos de salida.	pág. 339
5.4. El polvo.....	pág. 339
5.5. Los colores.....	pág. 341
5.6. El espejo.	pág. 342
6. EL TIEMPO.	pág. 344
7. LOS PERSONAJES.	pág. 352
7.1. El ciclo de Berenger.	pág. 353
7.2. Bérenger y su creador..	pág. 355
7.3. Bérenger o el personaje-eje.	pág. 357
7.4. Los personajes principales.	pág. 359
7.4.1. Jean.	pág. 359
7.4.2. Daisy.	pág. 361
7.4.3. Dudard.	pág. 362
7. 5. Los personajes secundarios.	pág. 363
7.5.1. Botard.	pág. 363
7.5.2. El Lógico.	pág. 364
7.5.3. El señor Papillon.	pág. 365
7.6 Los personajes del coro, o sin nombre.	pág. 366
7.6.1. La « Ménagère ».	pág. 366
7.6.2. El Tendero y la Tendera.	pág. 367
7.6.3. La Camarera.	pág. 368
7.6.4. El Anciano Caballero.	pág. 369
7.6.5. El Dueño del café.	pág. 369
7.6.6. El Bombero.	pág. 370
7.7. Los personajes episódicos.	pág. 370
7.7.1. El señor y la señora Boeuf.	pág. 370
7.7.2. El señor y la señora Jean.	pág. 371
8. CONCLUSIÓN.	pág. 371
 III. LAS TRADUCCIONES DE RINOCERONTE.	pág. 372
1. PRESENTACIÓN DE LAS TRADUCCIONES.	pág. 372
2. ESTUDIO MACROESTRUCTURAL.	pág. 373
2.1 Estudio del número de unidades mayores (actos, cuadros) y de personajes.....	pág. 373
2.1.1. Número de actos y cuadros.	pág. 373
2.1.2. Número de personajes.	pág. 374

2.1.3. El cómputo de réplicas.	pág. 374
3. ESTUDIO MICROESTRUCTURAL.	pág. 378
3.1. El título de la obra.	pág. 378
3.2. Los casos extremos de supresión y de adaptación	
T. Martínez Trives (1960) y J. L. Alonso (1961).	pág. 379
3.2.1. El papel decisivo de la censura en la remodelación de la obra.	pág. 380
3.2.1.1. La labor censora.	pág. 380
3.2.1.2. La autocensura.	pág. 382
3.2.1.3. La connivencia con el publico.	pág. 393
3.3. Las adaptaciones en la versión escénica de José Luis Alonso.....	pág. 395
3.3.1. La supresión de los parloteos propios de las « escenas de atmósfera ».....	pág. 395
3.3.2. Supresión de los encadenamientos de réplicas desarticuladas y recurrentes.....	pág. 398
3.4. Otros tipos de adaptación.....	pág. 400
3.4.1. Dos adaptaciones menores de Trives.	pág. 401
3.4.2. La difícil adaptación de los juegos verbales.	pág. 401
3.4.3. La adaptación de las referencias literarias.....	pág. 403
3.4.4. La adaptación del monólogo final en la versión escénica de José Luis Alonso.....	pág. 405
 IV. LA RECEPCIÓN DE RINOCERONTE.	pág. 409
1. UNA RECEPCIÓN CONTROVERTIDA.	pág. 409
2. EL CARÁCTER TRAGI-CÓMICO DE LA OBRA.	pág. 410
3. LAS DIFICULTADES DEL MONTAJE.	pág. 412
4. UN RECÍPROCO PASO DE APROXIMACIÓN ENTRE	
IONESCO Y SU PÚBLICO.	pág. 413
5. EL MONTAJE DE JOSÉ LUIS ALONSO.	pág. 416
5.1. Lectura dramaturgica.	pág. 416
5.2. ¿Qué tesis extrae la crítica de la obra ?	pág. 417
5.3. Tipificar a los personajes.	pág. 418
5.4. Dotar a la obra de una mayor coherencia.	pág. 419
5.5. Valoración de la dirección, de la interpretación y de la técnica.	pág. 424
5.6. Horizonte de expectativas.	pág. 426
5.7. Reacción del público.	pág. 428
 EPÍLOGO.	pág. 431
 CONCLUSIÓN.	pág. 440
 BIBLIOGRAFÍA.	pág. 447
 ANEXO I.	pág. 475
 ANEXO II.	pág. 489

INTRODUCCIÓN



INTRODUCCIÓN

I. EL TEATRO, UN ARTE COMPLEJO Y PARADÓJICO.

De todos los géneros literarios es, indudablemente el teatro el que exige una mayor vitalidad en su difusión ya que el texto escrito de la obra tiene que plasmarse en representación, para que se pueda hablar con propiedad de teatro,

La obra de teatro condensa múltiples vivencias distintas del tiempo y del espacio, y por lo tanto otras tantas realidades relativas confluyen en el escenario: la tradición literaria que aporta el autor, los conocimientos del director escénico, que otorga su segundo ser al texto, la peripecia de cada uno de los actores que interpretan a los protagonistas, las expectativas de cada aficionado que presencia el espectáculo, y la fuerza reveladora de los acontecimientos ficticios, que en la obra se narran y presentan una analogía con la vida diaria u otra ficción imaginaria.

El teatro de Eugène Ionesco ofrece una completa renovación de la dramaturgia actual, que se proyecta tanto en la faceta de texto escrito del peculiar género literario, mediante la destrucción del lenguaje a la que somete sus textos, como en su vertiente performativa, con el derroche de teatralidad que ofrecen la mayoría de sus obras. Por tanto su “estética de la transgresión” justifica el interés que presenta el estudio de la asimilación del dramaturgo en España, fundamentalmente por la compleja tarea que supone traducir a otro idioma todo el elenco de juegos verbales, neologismos y recreaciones que conlleva su reconstrucción del lenguaje en su visión paródica de la condición humana, y el gran reto imaginativo que implica la puesta en escena de sus creaciones.

II. ESTUDIOS PREVIOS SOBRE EL TEATRO DE IONESCO Y SU ACOGIDA EN ESPAÑA.

Amalia-Cristina de Valderrama Pascual del Pobil en su tesis doctoral sobre *El teatro francés en España entre 1948 y 1975. Recepción de los dramaturgos franceses contemporáneos en los escenarios de Madrid*, que sirvió de punto de partida a nuestra

investigación, postula que el acontecimiento de la representación teatral conforma una experiencia artística compartida, al unísono, por el conjunto de agentes que participan habitualmente en el hecho teatral, como acabamos de exponer:

La actuación de los intérpretes suscita pasiones y emociones en el público, de éstas vienen asociaciones lógicas, deducciones que permiten a los espectadores establecer una relación con las propias circunstancias vitales, con la “información” individual y, por la vía de la catarsis trágica o de comicidad lúdica, llevan a captar los planteamientos abstractos y sintéticos, que el creador teatral concibió para unos hipotéticos y desconocidos aficionados y que el director escénico, mucho más enterado de los gustos de los clientes habituales de las salas, en estrecha conexión con la tradición escénica del país y del momento, decide “montar” para un auditorio concreto¹.

El primer y serio dilema que surge, al abordar el estudio del teatro, reside en el enfoque metodológico que debe adoptarse para captar el significado que ese género tuvo en una época y cultura concretas. Además, todo ese conjunto de condicionamientos que inciden sobre el teatro, que intervienen en la representación de cada obra, se ve acrecentado cuando se trata del estreno de una obra extranjera. En efecto, la presencia del teatro de una nación en otro ámbito cultural, distinto de aquél al que pertenecía el autor, en el momento de escribir su obra, agudiza los procesos que suelen mediar en la difusión teatral del país de acogida: según comenta la autora, la representación de una obra exige una toma de posición específica por parte de los sectores involucrados en el hecho teatral -Estado; Administración; Empresa; Adaptador; Director escénico; Actor, Crítica y Público-. La irrupción de un estreno extranjero en las salas teatrales de otra nación, ante un público que desconoce las creaciones de tal autor, ignorante de las tradiciones locales, provoca toda una serie de valoraciones estéticas explícitas, frente a la “novedad escénica” que pueden ir desde las inhibiciones, las reticencias y los rechazos, hasta la admiración y el entusiasmo. Pero si se contempla la acogida que atribuyen la crítica y el público al conjunto de creaciones teatrales de un ámbito cultural ajeno, entonces cabe deducir que tal suma de comportamientos en la nación receptora resulta un indicio claro del concepto que dicho país tiene sobre el teatro: la recepción del teatro “extraño” se convierte, en tal caso, en la expresión de la normativa ética y estética que una sociedad tiene sobre el género teatral “propio”.

¹ Tesis doctoral dirigida por el Dr. D. Daniel Poyán Díaz. Servicio de Reprografía de la Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, col. Tesis Doctorales nº 122/88, 1988, 3 vols., vol. 1, pág. 7.

Según este estudio, todas las innovaciones escénicas que respaldaban las tendencias teatrales del siglo actual, que habían repercutido en la dramaturgia de Francia, resultaban ajenas, por completo, en España². Unas páginas más adelante, la investigadora resumía una modalidad de transmisión poco exitosa del teatro de Ionesco en España:

En Ionesco concurrían las circunstancias siguientes: tras una serie de estrenos en agrupaciones de cámara, había pasado a Teatros Nacionales, pero nunca se habían presentado sus creaciones en salas comerciales privadas. Esto significaba que los empresarios no se interesaban por las obras de este autor, al considerar que el público no se sentía particularmente atraído por su producción: Ionesco sólo respondía a los intereses de unas minorías, y en tal sentido [para el objeto de su estudio], no era un dramaturgo suficientemente significativo del proceso conjunto de recepción del teatro francés en la sociedad española.

Además de este amplio y muy valioso estudio sobre la recepción de los dramaturgos franceses en España, un artículo encontrado en un opúsculo publicado en homenaje a Ionesco por el Departamento de Filología Francesa de la Universidad de Valladolid en 1996, constituye otro trabajo relacionado con el objeto de nuestra investigación. Se titula “El Ionesco del Absurdo: entonces y ahora” y fue concebido por el crítico teatral de *El Norte de Castilla*, Fernando Herrero, que presenta una valoración de lo que supuso la introducción del teatro de Ionesco en España en los años cincuenta, así como de su alcance actual. Su propia visión de la acogida de la obra dramática del autor no es tampoco muy halagüeña. Confiesa preferir sus primeras producciones que van hasta *El rey se muere*, a los textos de su última época que presentan una estética general muy diferente de la inicial. Además señala que el nombre del autor ha desaparecido de las carteleras, y que ni siquiera a raíz de su muerte se han intentado revivir en España algunos de sus textos largos. Tampoco reconoce una clara influencia del dramaturgo franco-rumano en autores dramáticos españoles, fuera de algunos casos aislados:

² A.C. Valderrama Pascual de Pobil. *Op. cit.*, pág. 14: su enumeración abarca “las tendencias teatrales modernas, que enlazaban el teatro poético y surrealista con la veta actualizadora de los argumentos míticos grecolatinos, la temática del absurdo existencial, las tesis religiosas, humanistas, la distanciación brechtiana, el realismo de Stanislavsky, el formalismo estilizador de Meyerhold, el teatro épico de Piscator, el expresionismo de los recursos escénicos en las corrientes alemanas, el “Teatro de Crueldad” de Artaud o las técnicas del actor Grotowsky”.

Un autor español, Leopoldo Martínez Fresno comenzó a escribir un teatro a lo Ionesco, pero pronto se fue desleyendo en el olvido, siendo aislados los casos de Manuel de Pedrolo con su *Hombre y no* o Joan Brossa. Quizá Fernando Arrabal tenga en la primera parte de su obra algo del individualismo rabioso y subversivo del escritor rumano [...]. A este respecto resulta significativa la escasa presencia del Teatro de Arrabal en España³.

En definitiva, tal como expondremos más detalladamente en el corpus principal de nuestro estudio, el crítico vallisoletano afirma que si bien, en un principio, el teatro de Ionesco se concibió como un hallazgo ingenioso, terminó por dejar escasa huella en el público español.

El estudio del crítico de teatro valenciano, Enrique Herreras, titulado *Una lectura naturalista del Teatro del absurdo*, trata de despejar una confusión aún presente, que consiste en hacer una separación tajante entre el Naturalismo y el Teatro de Vanguardia, que resultan ser, en su opinión, dos concepciones bien distintas de la realidad, que parten de dos códigos bien diferenciados. En efecto, según comprueba, si observamos las intenciones de sus autores, vemos que hay un mismo fin, es decir, la representación del mundo real. Cada uno con un concepto diferente de dramaturgia, pero unidos en encontrar los medios apropiados para llevar a un escenario la realidad del hombre.

Nos podíamos concluir esta apartado sin citar dos publicaciones de referencia sobre Ionesco que, si bien no se vinculan directamente con el tema que nos propusimos desarrollar, no dejaron de ser un valioso instrumento de trabajo en nuestra tarea analítica. Queremos hablar, en primer lugar, del ensayo de Francisco Javier Hernández titulado *Ionesco*⁴, que ofrece un panorama biográfico del autor, y resume su preceptiva teatral; añade, al final, una antología que recoge lo más característico de su producción dramática y de sus textos autocríticos. En segundo lugar, el estudio de Dolores

³ Departamento de Filología Francesa (Universidad de Valladolid). *Ionesco*, Valladolid, editorial Server-Cuesta, 1996.

⁴ F. J. Hernández. *Ionesco*, Madrid, ediciones EPESA (Ediciones y Publicaciones Españolas, S. A.), 1974.

Bermúdez, *El análisis simbólico del teatro de Ionesco*⁵, basado en su tesis doctoral titulada *Contribución al análisis del tiempo y espacio simbólicos en la obra de Eugène Ionesco* (Valladolid, 1981), se presenta como una inmersión en el universo simbólico del autor, -reflejo de su profunda obsesión por la muerte de la que intenta despojarse-, según la teoría de Gilbert Durand “para quien el dinamismo de los símbolos existentes en cualquier tipo de creación, proviene precisamente de la necesidad de reducir la angustia que el paso del tiempo provoca”⁶.

III. OBJETO DE NUESTRO ESTUDIO.

En este estudio vamos a considerar: *La recepción del teatro de Eugène Ionesco en España (1955-1997)*. Lo que pretendemos es conocer cómo -y, en su caso, por qué- fue recibida la producción teatral de Ionesco, en la sociedad española en una época -los años cincuenta- en que -según aseguran gran parte de los tratados de historia del teatro español-, el régimen instaurado, tras la victoria bélica del General Franco, había yugulado todas las expectativas, que la generación del 98 y la del 27 habían sembrado en el “horizonte estético” nacional; y si, según intuimos, una parte del auditorio dramático español que andaba a la zaga de nuevos horizontes en el teatro, se interesaría por los estrenos vanguardistas y renovadores del teatro de Ionesco, teniendo en cuenta que el sector cultural progresista pugnaba por un teatro de compromiso y acción social, desinteresándose por la renovación estética, y la temática de corte metafísico y existencialista de un teatro “puro”, a priori muy desvinculado del menester de un pueblo amordazado y falto de libertad.

El objetivo de nuestra investigación y su referencia inicial a una época histórica bien determinada -la dictadura franquista- nos llevará por consiguiente a seguir la evolución de la recepción del teatro de Ionesco durante la Transición (1975-1982) y la Democracia, por medio de un análisis diacrónico de su recepción.

⁵ D. Bermúdez. *Análisis simbólico del teatro de Ionesco*, Cádiz, Servicio de Publicaciones, Universidad de Cádiz, sin año.

⁶ *Op. cit.*, pág. 8.

Asimismo hemos elegido centrar nuestro trabajo en tres obras del autor -*La Cantante calva*, *Las Sillas*, y *Rinoceronte*- por ser representativas de las inflexiones más características de su evolución dramática. Las obras de Ionesco que todavía hoy conservan su poder de convicción intacta, como *La Cantante calva* y *Las Sillas* reflejan la originalidad formal de su primera producción, innovadora y rupturista, durante la que el dramaturgo, a partir de una estructura básica de “comedia”, subvierte las convenciones más tradicionales del Naturalismo y se alimenta de sus deshechos. A este respecto, *La Cantante calva*, ensayó la parodia de cierto comportamiento humano y fue hundiéndose en lo trivial, en los clisés del lenguaje diario, a fin de mostrar lo extraño que rodea nuestra existencia.

Otro rasgo del naturalismo “superado” de Ionesco está fundado en su concepción del escenario como puro espacio, es decir, como categoría de la naturaleza.. Esta vez, en *Las Sillas* -primera obra con implicaciones claramente metafísicas- el autor no recurre al lenguaje de las ideas sino que saca provecho de su predilección de la espacialidad, de la que deriva su juego de la acumulación de objetos, para plasmar, con un exceso de presencia, la representación del vacío, de la soledad y de la nada.

Rinoceronte, obra de corte más clásico, marca un cambio notable en la producción ionesquiana e inicia un nuevo modo de concebir el teatro, como bien comprueba Ángel Fernández Santos:

En su exaltación del teatro como un en-sí artístico, gobernado por leyes autónomas, Ionesco deja escapar, no sé si voluntariamente, un acento casi imperceptible de menosprecio hacia su, por otro lado engolada, función creadora de dramaturgo. Creo notar en él una disimulada insatisfacción ante la imposibilidad de su autoría total, incapacidad que, respecto del dramaturgo, está en la misma esencia de su ejercicio creador. Hay en Ionesco “reservas” de literato puro frente al teatro, la actitud de frustración que acompaña siempre a la lectura de algo escrito para no ser leído⁷.

En efecto, *Rinoceronte* manifiesta una toma de posición ideológica frente a fenómenos históricos que polarizan la atención del dramaturgo de una manera algo más que lírica y onírica. En este sentido, aquí la farsa deja paso a la reflexión sobre una angustia, y su crítica del gregarismo, expuesta a través de la estructura escénica de la proliferación de

⁷ A. Fernández Santos. *Eugène Ionesco. El Pim-Pam-Pum*, Madrid, editorial Cuadernos para el diálogo, s.a. Edicusa, 1972, pág. 31.

los paquidermos, es también algo más que la expresión simbólica de la miseria espiritual del hombre contemporáneo, siendo asimismo quizás una visión moral, y por tanto no-humorística, de nuestro tiempo.

IV. LÍMITES ESPACIO-TEMPORALES.

1. LÍMITES TEMPORALES.

El año 1955 (26 de enero) señala el primer estreno de la obra inicial de Ionesco -*La Cantante calva*- en España -Madrid-, y el año 1997 que cierra nuestro estudio, remite al programa Ionesco que el Teatro de La Abadía brindó al público madrileño (desde el mes de febrero hasta el mes de mayo), y que consta de dos montajes -*La Lección*, bajo la dirección escénica de Joaquín Hinojosa; *Las Sillas*, dirigida por Carles Alfaro y protagonizada por José Luis Gómez y Verónica Forqué-, de una lectura dramatizada -*El Cuadro*, dirigida por Luis d'Ors-, y de unos monólogos del *Rey se muere*, presentados por Jean-Louis Roussillon, Socio de Honor de la Comédie-Française.

Además, estas fechas tienen la ventaja de coincidir, parcial o totalmente con las lindes de un período de la historia reciente de España, que presenta la alternancia de tres épocas y modos diferentes en la vida común del país muy bien definidas por Manuel Pérez en su estudio sobre *La escena madrileña en la transición política (1975-1982)*⁸ cuyas grandes líneas presentamos a continuación.

Al inicio de este estudio es preciso también hacer un balance general de la situación socio-política y cultural del período indicado de acogida de Ionesco, limitándonos a sintetizar, a título indicativo, algunos acontecimientos políticos, culturales, y en particular teatrales que pudieron, de algún modo, orientar la modalidad de acogida del autor. Según reseña Elías Díaz⁹, a pesar de múltiples dificultades e insalvables limitaciones, el primer intento serio para una relativa liberalización intelectual -y también, en parte, política- en España, se produce entre 1951 y 1956. Después, entre 1957 y 1959, tiene lugar el inicio de la liberalización económica que marcará el fin de la autarquía y el arranque de la línea planificadora en la cual se

⁸ En *Teatro (Revista de estudios teatrales)*, dirigida por Ángel Berenguer, nº 3-4, Alcalá de Henares; Servicio de Publicaciones de Alcalá de Henares, junio-diciembre 1993.

⁹ E. Díaz. *Pensamiento español en la era de Franco (1939-1975)*, Madrid, Tecnos, col. de ciencias sociales (serie de ciencia política), 1983.

inscribe el notable desarrollo económico de los años sesenta. Paralela, precisamente, a dicha liberalización de la economía, comienza una segunda fase de liberalización cultural y política, período que llega hasta el mismo 1969.

Según declara el autor, la oposición pluralista y democrática surgida en torno al mes de febrero de 1956, -con la crisis universitaria que conformó el primer choque de algunos sectores de la burguesía y de los intelectuales jóvenes con el régimen-, va a ir ensanchando y profundizando sus posiciones críticas en los años que van hasta el inicio de los sesenta.

En la siguiente década, el año 1962 es también un año de importantes huelgas de la clase trabajadora. Los cambios producidos aquel año encuentran su causa inmediata en la fuerte primavera huelguista en las minas de Asturias y en otras partes del país, y, a su vez, en la necesidad de dar una respuesta a las reuniones que en Munich mantuvieron algunos destacados dirigentes de la oposición, planteando ya con toda claridad la alternativa europeísta¹⁰.

La Ley de Prensa e Imprenta -del 18 de marzo de 1966, que abolió la censura previa- impulsada por Manuel Fraga Iribarne, a pesar de sus insuficiencias y de sus restricciones, constituye, indudablemente, un factor importante para el desarrollo de la vida cultural, y también política, de este período 1962-68. Aumenta así considerablemente el número de obras extranjeras que pueden importarse y adquirirse en las librerías -no sólo en las ediciones de lujo, como antes, sino también en colecciones de bolsillo-, se autoriza la publicación de autores españoles que hasta muy poco antes eran considerados como heterodoxos y altamente peligrosos; desaparece formalmente la absoluta obligatoriedad del paso por censura; ésta se flexibiliza y las editoriales incrementan notablemente sus niveles de producción, comenzando también en este sector un mínimo consumo de masas a través de las primeras colecciones de

¹⁰ Acerca de la mencionada reunión de los grupos de oposición en Munich, Ramón Tamames relata: “La segunda razón del cambio de gobierno de 1962 radicó en la petición formulada por el gobierno, le 9 de febrero de 1962, sobre la asociación de España a la CEE. Esta petición fue puesta a prueba en el congreso que el “Movimiento Europeo” celebró en Munich los días 7 y 8 de junio de 1962. En esa reunión, a propuesta de la delegación española se adoptó la resolución, que consistió básicamente en una petición de que no se aceptase a España como socio de la CEE en tanto que no se produjese una homogeneización de su régimen político con el de los países de la CEE. La reacción del Gobierno español fue fulminante. A su regreso al país, los principales participantes en el congreso de la capital bávara se encontraron con la opción del destierro dentro de España o del exilio en el extranjero hasta por dos años” [*Op. cit.*, págs. 109-110].

“libros de bolsillo”. En estos años se hace notar un cambio real en el mundo de la cultura española, a pesar, por supuesto, de la enorme distancia que sigue todavía separando a España de la libertad de expresión existente en los países democráticos occidentales. Eran muchos, en efecto los libros y las revistas -en relación sobre todo con cuestiones españolas- que todavía no podían editarse ni venderse en España. Y la traumatizante autocensura del leer y escribir entre líneas seguían causando efectos perniciosos en el ámbito socio-cultural del país.

Por tanto, el teatro de Ionesco irrumpe en España, en un clima de incipiente, aunque muy limitado intento de oposición al régimen, y de liberalización. Estas motivaciones de libre expresión y de preocupación por los problemas sociales del país son también las motivaciones centrales que en el terreno de la creación literaria van a ir asumiéndose, con pluralidad de matices e incluso de tendencias, a lo largo de los años cincuenta. Precisamente de ahí va a surgir después el denominado “realismo social”, vigente, sobre todo, en la segunda mitad del decenio, como literatura de denuncia de la pobreza, de las desigualdades, de las discriminaciones, y como “literatura comprometida”. Algunos títulos de esos años como *La Colmena*, de Camilo José Cela (1951), *Escuadra hacia la muerte*, de Alfonso Sastre (1953), y el resonante éxito cinematográfico de Bardem-Berlanga con *Bienvenido Mr. Marshall* (1952) son ejemplos de ello.

En el ámbito teatral, cuando a finales de la década de los cuarenta se estrena *Historia de una escalera* (1949) de Buero Vallejo, algo empezaba a cambiar también en el teatro español. Según resalta César Oliva¹¹, la significación predominante que cobra el término realista es la que connota cierta oposición a lo establecido, sobre todo en el terreno teatral. Ante el teatro poético-evasivo que presidía la escena española de los cuarenta, junto con el astracán torradesco, el intento iniciado por Buero Vallejo de contar verdades desde el escenario, realidades de la vida misma, fue considerado *realista*. Además, el término como calificativo de un grupo de autores con idénticas intenciones, algunas coincidencias, y diferentes formas de abordar el proceso teatral nunca encerró una marcada intención estética, y permaneció en el marco coyuntural de urgencia. Por tanto el término nunca tuvo unos meditados y analizados componentes.

¹¹ C. Oliva, *El teatro desde 1936 (Historia de la literatura española actual n° 3)*, Madrid, Alhambra, col. “Estudios”, 1989.

Por otro lado, la escasa preocupación por el estudio del teatro en España hace que no haya habido una escuela capaz de formar directores de escena. La Universidad fue la que empezó a nutrir de directores a la profesión, aunque más como aprendizaje que como proceso de estudio. José Tamayo, Salvador Salazar, Alberto González Vergel, Ricard Salvat, Gustavo Pérez Puig, Adolfo Marsillac, y el propio Martín Recuerda formaron la primera generación de directores salidos de los *teus*, grupos teatrales que alcanzaron cierto esplendor en los finales de los cuarenta y toda la década de los cincuenta. Precisamente fue esa nueva promoción de directores la que protagonizó la llegada al teatro de los autores realistas.

En consecuencia, aunque los años cuarenta fueron propicios para el desarrollo del montaje escénico en Europa, no sucedía lo mismo en España. Cuando llegaron las innovaciones realistas, ni los teatros estaban preparados para ello, ni se contaba con directores capacitados para que la renovación alcanzara más aspectos que el textual. Por otra parte la tradición actoral contaba con cierta facilidad para expresar naturalmente los estados de emoción. A esto hay que añadir que la puesta en escena realista tropezó muy pronto con el estudio epistemológico de la apariencia real y del realismo como estética. Acostumbrados los directores a la escena *sentida* naturalmente, como naturalmente sentían los actores sus papeles, no pudieron definir, en un principio, los límites del ejercicio realista con los de aparentar la verdad escénica.

Precisamente aquel no era el contexto de praxis teatral más idóneo a una buena comprensión de los nuevos preceptos dramatúrgicos que Ionesco, entre otros autores de vanguardia, pretendía aplicar al arte teatral, como reacción precisamente en contra del estilo realista y del estilo épico. Ejemplo de ello es la tradicional oposición a este teatro imaginativo, con fórmulas inusuales, que críticos y comentaristas tachaban de evasionista, o en el mejor de los casos, de reiterativo de los modelos del teatro surrealista español anterior a la guerra civil, y de las fórmulas ya divulgadas por la nueva comedia de humor de los años cuarenta. Pero no cabe duda que este rechazo no era tan intencionado como adaptado a una sociedad teatral que apenas buscaba evolucionar más allá de sus propias estructuras.

Cuando a finales de 1975 sobreviene la desaparición física del dictador, comienzan a activarse los mecanismos que van a desembocar, desmontados progresivamente los resortes del poder autoritario y tras la celebración de las primeras

elecciones libres en 1977, en las formas plurales de convivencia política codificadas en la constitución democrática de 1978. La garantía que la carta magna supone para las libertades en todos los ámbitos de la actividad nacional, conlleva la posibilidad de que el teatro asiente su existencia sobre unas bases diferentes a las que hasta este momento lo sustentaban. Pero al mismo tiempo, la inercia inherente a la rápida evolución del momento histórico produce procesos de ajuste, rápida erosión de formas y temas -entre ellas la de la estética del absurdo metafísico que predicaba Ionesco, y que había perdido la oportunidad de una acogida de condiciones menos adversas y controvertidas, y por consiguiente, de una más objetiva adaptación venidera a su lugar de destino-, vertiginosa asimilación de novedades, y riesgo final de desorientación en el campo teatral. Asimismo se contempla un afán de desquitarse del tiempo perdido en la recuperación de eminentes autores sociales (Alfonso Sastre, José Marín Recuerda, y sobre todo José María Rodríguez Méndez), se ve también la fugaz aparición de una pléyade de nuevos autores (Miguel Romero Esteo, Luis Riaza, Lauro Olmo, José Ruibal, Jerónimo López Mozo, Ángel García Pintado, y Francisco Nieva en los primeros tiempos de afloración de su creación teatral, entre otros varios) que no lograron en su mayoría imponerse, y de una multitud de grupos de carácter vocacional, semiprofesional e independiente¹² que, con frecuencia, comparten con los nuevos autores las posiciones ideológicas -y a veces estéticas- de la creación teatral, y la rebeldía contra las formas comerciales. Se advierte también la pervivencia de antiguos grupos confortablemente instalados ahora en la cúspide de la pirámide teatral, tras haber pasado, desde la precariedad de su acción antifranquista (el ya mencionado Els Joglars,), a ser elementos con poder en la nueva situación. Este período es también testigo de la irrupción de obras y de grupos de vanguardia, europeos y americanos, cuya presencia en los escenarios equivale a un cataclismo vivificador. Solamente el paso del

¹² Jerónimo López Mozo y José Ruibal fueron muy representados por los *TEUS* -Teatros Españoles Universitarios-, Luis Matilla muy vinculado al grupo pionero *Tábano* liderado por Juan Margallo, Los *Goliardos* creado por Ángel Facio, *Bululú* dirigido por Antonio Malonda, *T.E.I.* -Teatro Experimental Independiente a cuya creación estuvieron vinculados tres de los grandes nombres del teatro español de la Transición y de la Democracia, Miguel Narros, William Layton y José Carlos Plaza-, *La Cuadra* y el grupo *Esperpento* de Sevilla -surgido al ritmo de la Transición y que llegó a tener una larga vida con proyección internacional, gracias a sus dramaturgias imbricadas al hecho cultural del baile y el cante flamenco-, y, por encima de todo, hay que señalar el grupo catalán *Els Joglars* fundado por Albert Boadella, que vivió -por su inteligente combinación de osadía ideológica, burla de las convenciones, y sugestivas y nuevas formas- una larga trayectoria plena de éxitos y prestigio, desde el meollo de la dictadura hasta hoy en día, ya extinguido el período considerado de Transición.

tiempo y el remansarse de los procesos históricos -sobre los que se sustenta la producción teatral- conseguirá restablecer un ritmo concorde y pausado, pero mucho menos vivo de lo que fue durante aquellos años de ilusionada incertidumbre. En este sentido la fecha de 1982 -en que, tras las elecciones, el PSOE accede al poder político- puede simbolizar el comienzo de un tempo y modo diferente en el terreno teatral.

2. ÁMBITO GEOGRÁFICO.

Nuestra investigación se atiene también a unos límites espaciales muy concretos. Abarca esencialmente las representaciones producidas en Madrid, es decir, realizadas en los teatros, salas y lugares ocasionales de la capital del Estado. Tal criterio posee la virtud de la antonomasia, que convierte nuestro trabajo en un estudio fidedigno de la producción española de las obras de Ionesco del período indicado, si no en su totalidad cuantitativa, sí en su más representativa especificidad. Eventualmente nos referiremos a los montajes de algunos grupos aficionados, independientes y profesionales de otros ámbitos nacionales, por la peculiaridad -y a veces, el gran acierto estético- de sus montajes. En este sentido la compañía profesional *Moma Teatre* de Valencia goza, en nuestro estudio, de un lugar privilegiado, por su destacada labor de reactualización del teatro del autor cuyos aspectos formales quedaron, a su juicio, obsoletos de cara a las posturas estéticas del público actual, así como por el gran éxito que se llevó, marcando un hito tanto en la trayectoria profesional del grupo como en la temporada teatral de la Comunidad Valenciana. Dejamos al margen la actividad teatral acontecida en la ciudad de Barcelona -cuyo análisis ofrece materia de estudio para, al menos, otro trabajo similar a éste- porque los montajes del dramaturgo que ofrecen sus escenarios se concentran en los años que transcurrieron desde la Transición en adelante. En efecto su decidida voluntad de apostar por opciones nuevas ha determinado a las compañías catalanas a hacer suyos los modelos más avanzados del teatro europeo. Sin embargo Ionesco incidió menos en Barcelona¹³ que en Madrid, dado que, en unos casos, los directores escénicos -reprimidos durante largo tiempo en sus reivindicaciones culturales nacionalistas- preferían representar a los autores catalanes de repertorio y de

¹³ En la ciudad condal cobraron más protagonismo autores europeos contemporáneos tales como Brecht, Genet, Beckett, Pinter, Pirandello y Koltès, en particular con el cometido del *Teatro Fronterizo* dirigido por José Sanchís Sinisterra.

generaciones más recientes, y, en otros, se lanzaban por un camino de intuiciones que dejaba como legados de sus espectáculos textos de creación colectiva.

En definitiva, según indica Manuel Pérez:

La realidad es que la producción dramática española de carácter comercial alienta en estos años [(1975-1982) que extendemos al período que abarca nuestro estudio] mayoritariamente en Madrid, siendo la del resto del Estado reflejo de la misma¹⁴: el teatro se estrena y comercializa en los escenarios madrileños; las giras por otras ciudades son complementos (previos o posteriores) de la producción de la capital. Por otra parte, los grupos y artistas que realizan actividades teatrales en provincias (organizados en esta época en grupos vocacionales o en grupos independientes) pasan en su mayor parte por la capital y, [...] son muchos (pensamos que, tal vez, los más representativos) los que hacen acto de presencia en los varios ciclos, muestras y festivales que en estos años se organizan en Madrid¹⁵.

V. FUNDAMENTOS METODOLÓGICOS.

1. LA HISTORIA DE LA RECEPCIÓN.

Siguiendo el ejemplo de Amalia C. Valderrama en su estudio, ubicamos nuestro trabajo de investigación dentro de la corriente conocida como “historia de la recepción” o como “recepción histórica”. Esta teoría interpretativa tiene su principal impulsor en la figura de Grimm, y se ocupa del estudio de las modalidades y causas del proceso de transmisión de las obras literarias en un enfoque sincrónico y diacrónico. Para Grimm lo esencial de la reconstrucción de los procesos históricos de la recepción reside en los juicios emitidos por los lectores o espectadores reales -“concretizaciones”- ya sean actuales, ya sean históricos. Desde la historia de la recepción, Grimm se centra en el análisis de las modalidades partiendo de la causalidad de tales lecturas, siendo el componente modal mucho más importante, para él, que el temático, que sólo interesa en función de su subordinación al lector real. En consecuencia, deberemos dar preferencias a las concretizaciones que tengan una mayor relevancia social en función de su incidencia real, incluso si estos juicios de valor no resultan adecuados a la recepción correcta.

¹⁴ A este respecto el autor especifica en una nota a pie de página: “Estas afirmaciones deben ser entendidas sin menoscabo de la excelente y cada día más abundante actividad teatral de los centros autonómicos de las distintas comunidades y regiones”. [*Op. cit.*, pág. 17.]

¹⁵ M. Pérez. *Op. cit.*, págs. 17-18.

La estética de la recepción -por basarse en el lector-espectador, y no en el creador literario- pretende hacer una valoración de las obras en función de su recepción, según el “horizonte de expectativas- (Jauss) de un contexto histórico.

Además Grimm establece una tipología del lector y una catalogación de las concretizaciones que la investigadora resume con claridad. De los cuatro tipos de receptores que considera, seleccionamos el receptor de tipo 1 y el receptor de tipo 2. El receptor de tipo 1 que corresponde al tipo de “público” de Link. Es el lector o espectador silencioso que no suele formular concretizaciones y que carece de una formación teórica de crítica literaria profesional. Este tipo de receptor suele necesitar de algún estímulo que suscite su interés por una obra. El receptor de tipo 2 suele ser un autor de recensiones. Se trata de un lector -o espectador- con una finalidad mediadora: es un tipo de lector-espectador profesional, orientado hacia la motivación del público- del receptor de tipo 1. Sus intereses privados de lectura se tienen que adecuar a la finalidad de transmitir el objeto de recepción -obra- a los demás. Los receptores del tipo 2 establecen así unas normas -una opinión- que procuran imponer¹⁶.

En definitiva, tras recopilar y describir los estrenos de las tres obras de Ionesco -a través de los testimonios de los agentes involucrados en la puesta en escena-, una vez reunidas las críticas que se formularon sobre tales representaciones y valorada la incidencia de la censura y los restantes condicionamientos que favorecían o frenaban la

¹⁶ Citamos los otros dos receptores, y la tipología de las concretizaciones que contempla Grimm y que recoge A. C. Valderrama en la exposición metodológica de su trabajo: “El receptor de tipo 3 es el autor-receptor. Se trata de un *receptor-productivo*. En este grupo, el acto de recepción es simplemente un medio para conseguir elaborar un producto propio [...] El receptor de tipo 4 es el “historiador de la literatura” como receptor. [...] Frente al receptor de tipo 2, el de tipo 4 suele orientarse hacia la situación comunicativa original de la obra. Necesita este receptor tomar sus distancias respecto del momento en que se difunde la obra por primera vez. El receptor de tipo 4, aunque sea un historiador de la literatura interesado en su estudio, especializado, por las obras contemporáneas a su vida real, no puede formular las concretizaciones como el receptor del tipo 2, que tiene que marcar pautas, en ocasiones primeras, de la noche a la mañana, haciendo gala de una agilidad que el historiador de la literatura tendrá que asentar, reposar y teorizar retrospectivamente”. [*Op. cit.*, págs. 156 y 158]; “Las concretizaciones del tipo 1 pretenden establecer una reconstrucción histórica de la intención intratextual del autor [R-2 y R-4]; las concretizaciones del tipo 2 aspiran a una interpretación potencial en el marco de la situación comunicativo-histórica [R-4]; Las concretizaciones del tipo 3 suponen una recepción según paradigmas normativos dominantes [R-1, R-2, R-3]; Las concretizaciones del tipo 4 responden a una recepción según normas subjetivas arbitrarias [R-1, R-3]; Las concretizaciones del tipo 5 tienden a una interpretación basada en el análisis de la recepción [R-4]” [*Op. cit.*, págs. 154-155 y 159].

promoción de dichas creaciones teatrales de Ionesco en España, elaboramos un estudio empírico de los datos, que constituyen el “corpus crítico” de nuestro trabajo.

La interpretación del estudio empírico nos lleva, atendiendo la terminología metodológica adoptada -Grimm- a incluir la causalidad de la recepción de dichas obras, así como las tres etapas en las que se escalona la introducción de las creaciones ionesquianas, en su presentación fundamentalmente ante los escenarios madrileños y la Televisión -en el caso de *La Cantante calva*-, y subsidiariamente en el resto del ámbito nacional, entre 1955 y 1997.

El estudio de la acogida de las tres producciones representativas del teatro de Ionesco en el contexto definido permite apreciar las desviaciones que planteó la valoración atribuida a las adaptaciones de sus creaciones, en comparación con las reacciones que habían desencadenado en París las representaciones de las versiones originales. Pero, previamente, nos dedicaremos a analizar la labor de traducción, realizada, a través de los documentos inéditos y de las publicaciones españolas y latino-americanas -por representar, a veces, la única vía de difusión del teatro del autor entre el público lector español- con la aplicación de la metodología que detallamos a continuación.

2. SISTEMA DE ANÁLISIS DE LOS TEXTOS TRADUCIDOS.

El objeto fundamental de este estudio lo constituye el conjunto de los textos traducidos al castellano y al catalán¹⁷, que conseguimos reunir, de las tres obras seleccionadas: *La Cantante calva*, *Las Sillas*, y *Rinoceronte*. En la mayoría de los casos se trata de publicaciones y en otros, de libretos de escena, que encontramos en los archivos de los distintos centros de documentación teatral y librerías teatrales de Madrid y Barcelona, o que nos fueron cedidos por los mismos directores escénicos y/o traductores y adaptadores. El número y diversidad de textos responden al propósito de estudiar una muestra lo más representativa posible de las tres obras mencionadas de Ionesco en España durante el período definido.

¹⁷ Hemos resuelto incluir en el corpus los textos traducidos al catalán, por ser precisamente este idioma el que más ha incidido en la traducción del teatro del dramaturgo en España, detrás del castellano.

El sistema de análisis que aplicamos es el que presenta Raquel Merino Álvarez en su libro titulado *Traducción, tradición y manipulación (Teatro inglés en España: 1950-1990)*¹⁸, cuyas líneas generales transcribimos a continuación.

El punto de partida de su método estriba en el papel relevante que otorga a la réplica como unidad estructural mínima, de menor extensión que las tradicionales -acto y escena-, y que contrariamente a aquéllas, se encuentra en todo tipo de teatro, desde el más convencional al más vanguardista. Definida de este modo, la réplica constituye el eje central del sistema de análisis de los textos traducidos.

Por otro lado, según expone la autora, al igual que en el acto y la escena, en la réplica encontramos los dos niveles de lengua que caracterizan la obra dramática: marco y diálogo¹⁹. Gráficamente, la réplica viene indicada de forma clara: el nombre del personaje, acompañado de las acotaciones referidas a la réplica en cuestión, precede al discurso correspondiente, que el actor dice. Por tanto, al establecer la réplica como unidad de descripción y comparación de textos dramáticos traducidos y sus originales, estamos en disposición de realizar un estudio detallado de traducciones, tanto en su dimensión textual como en su realización escénica.

El esquema sintético para la descripción de traducciones se presenta como un marco cuatripartito.

El primer estadio se refiere a la información preliminar procedente en su mayoría de la edición del texto dramático. En esta primera fase se consideran cuestiones no relacionadas con el texto en sí, sino con la publicación del mismo. Se tienen en cuenta datos relativos a la editorial y colección en la que se publica la obra, la fecha de publicación del texto de llegada. Del mismo modo se consideran los metatextos que pudieran acompañar al texto dramático. Entre otros se registra la introducción o prefacio

¹⁸ R. Merino Álvarez. *Traducción, tradición y manipulación (Teatro inglés: 1950-1990)*, León, Universidad, Secretariado de Publicaciones; Lejona, Universidad del País Vasco, Servicio de Publicaciones, 1994.

¹⁹ “Los dos niveles de lengua dentro del texto dramático, marco y diálogo, y la especial disposición gráfica del texto teatral, por sí mismos, exigen un acercamiento ajustado a su especificidad. El marco, formado fundamentalmente por acotaciones y todas aquellas indicaciones señaladas gráficamente en el texto impreso que el autor original escribió en su día haciendo referencia a la representación de la obra, y el diálogo, parte verbal del espectáculo (el texto que los actores declaman en el escenario) están en estrecha relación con esas dos caras de la misma moneda que son la representación y el texto y que definen la doble naturaleza de la obra de teatro. [*Op. cit.*, pág. 42.]

y quien los suscribe, el reparto del estreno de la pieza -bien en el idioma original o en la lengua de llegada-, el lugar y la fecha del estreno. Así también suele ser significativo el comentario en contraportada o los extractos de críticas puntuales referidas a la representación que pudieran incluirse en la edición de la obra. Ya dentro de la información que entronca directamente con el texto teatral en sí, las cuestiones más prominentes son: la presencia o ausencia del título -original y/o de llegada-, nombre del autor -original y/o de llegada-, y el tipo de término con que se describe y presenta el texto de llegada -versión, traducción, adaptación, etc.-.

En nuestro caso, diversas traducciones resultaron ser libretos de escena que los propios profesionales del teatro nos cedieron amablemente, o que encontramos en archivos y bibliotecas, siendo los mismos a veces, ejemplares de archivo que fueron destinados a la acción censora. Por tanto tuvimos que adaptar esta primera fase a la propia naturaleza del texto que manejábamos. El lector se dará cuenta que el primer estadio está mucho más detallado en el primer capítulo, ya que la mayoría de los textos traducidos de los dos capítulos siguientes forman parte de las mismas ediciones y documentos que los del capítulo anterior. Por esta razón, para evitar repetir las mismas observaciones, nos limitamos a señalar en adelante, las fuentes de las que proceden.

A este nivel, también se puede determinar si la obra se presenta como una edición orientada al público lector o como un texto dirigido a la escena, y si la traducción está vinculada a una representación específica.

Los resultados de este estudio preliminar, centrado en cuestiones relativas a la edición de la obra, sirven como base para la segunda fase del estudio.

El estudio textual propiamente dicho comienza en la segunda fase con el análisis macroestructural que se refiere a la distribución del texto dramático traducido en actos, escenas y réplicas, y la comparación global del número y distribución de éstos con el original correspondiente -comparación de los binomios TO-TT (Texto Original- Texto Traducido)-. En este nivel se comprueba el tipo de traducción que se maneja: globalmente, por medio de la comparación del número de actos y escenas y su distribución, o de forma más específica, mediante el número de réplicas y su distribución. Las hipótesis provisionales, formuladas en la primera parte, se podrán ir consolidando o revisando según los datos obtenidos tras el análisis macroestructural de los textos.

La tercera parte se centra también en el nivel textual pero, en este estadio, el propósito fundamental es la comparación de traducción y original a nivel microestructural. La réplica adquiere aquí una gran importancia, puesto que es la unidad mínima estructural y la única apropiada en un estudio minucioso. Para este estudio microestructural del texto se aplica básicamente la división de fenómenos observables -adición, supresión, modificación y error-, tomada del sistema de análisis propuesto por Santoyo²⁰.

La cuarta fase de este marco de estudio lo constituye el nivel intersistémico o intertextual en el que se perfilarán aún más los resultados a los que se haya llegado en niveles anteriores. En nuestro caso, hemos considerado la relación que otras traducciones del mismo texto original puedan tener con el texto traducido que se estudia. También se considera en este nivel la información relativa a la representación de la obra -en el país de origen o en el de llegada-, el número de representaciones, el tipo de compañía, los lugares en los que se representó. La reacción del público -lector o espectador- y de la crítica son factores externos a la publicación y representación del texto dramático, que cobran gran relevancia en esta fase final. Dada la doble naturaleza del texto dramático, escrito para ser representado, y la proyección eminentemente social y mimética del teatro, esta dimensión, extratextual por definición, es sumamente importante.

La metodología que hemos utilizado y el corpus crítico al que hemos recurrido, nos permite valorar conjuntamente varios aspectos de la presencia del teatro de Ionesco en España entre 1955 y 1997: el estudio empírico de las representaciones de las tres obras elegidas; el ámbito teatral en el que se estrenaron tales creaciones, la causalidad que determinó la promoción y la difusión de las obras, y la modalidad del proceso de recepción.

²⁰ “Presentado en el marco del III Congreso de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos (Santiago de Compostela, del 18 al 21 de diciembre de 1979)”, citado por R. Merino Álvarez. *Op. cit.*, pág. 42.

LA CANTANTE CALVA



“Le Pompier.- À propos, et la Cantatrice chauve?

Silence général, gêne.

Mme Smith.- Elle se coiffe toujours de la même façon!”

CAPÍTULO I: LA CANTANTE CALVA

I. LAS TRADUCCIONES DE *LA CANTANTE CALVA*

1. CUESTIONES PRELIMINARES.

Acabada en 1949, *La Cantante calva* fue estrenada el 11 de mayo de 1950, en París, en el Théâtre des Noctambules, por la compañía Nicolas Bataille. Luego la obra se publicó en *Les Cahiers du Collège de Pataphysique*¹ en 1952, en las ediciones Arcanes en 1953, en Gallimard en 1954 -en el *Théâtre I-*, y se tradujo al inglés en 1958². El 16 de febrero de 1957 se volvió a estrenar junto con *La Lección* en el Théâtre de la Huchette donde, desde entonces, ambas obras siguen en cartel.

La Cantante calva es la pieza de Ionesco que más se ha representado en el mundo, según lo indica E. Jacquart³, y no tardó mucho en llegar a España. Fue el 26 de enero de 1955 cuando se estrenó en Madrid, junto con *La Lección*⁴, a cargo de la agrupación de teatro de cámara *Dido Pequeño Teatro de Madrid*, bajo la dirección escénica de Manuel Gallego Morell. La traducción era de Trino Martínez Trives, el primero en haber vertido la obra al castellano, al menos según las referencias consultadas. Formado en París y gran amigo de Ionesco, promocionó en España el teatro francés del “absurdo” e indudablemente es el traductor más asiduo del teatro de nuestro autor. Desgraciadamente, su traducción de *La Cantante calva* nunca se llegó a publicar, ni siquiera en la revista *Primer Acto*, que acostumbraba editar los textos que marcaban un hito en la historia del teatro. En efecto, no

¹ N° 7, págs. 11-19 y n° 8-9, págs. 59-68.

² E. Ionesco. *The Bald Prima Donna: A Pseudo Play in One Act*. Translation Donald Watson. London, Calder, 1958.

³ Se llevó al escenario en Dinamarca, Suecia, Noruega, Holanda, Alemania, Suiza, Inglaterra, España, Argelia, Túnez, Marruecos, Estados Unidos, Brasil, Polonia, Checoslovaquia, Israel, Turquía, Grecia. Enumeración citada por E. JACQUART (1991). *Eugène Ionesco. Théâtre Complet*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, pág. 1465.

⁴ Para consultar la ficha técnica de la representación de *La Cantante calva* y de *La Lección*, remitimos al lector al Anexo I.

deja de ser sorprendente que *Esperando a Godot* de Samuel Beckett se publicara⁵ en el número 1 de la revista *Primer Acto*, en abril de 1957, cuatro años después de su estreno en París⁶, y no se ofreciera al público la obra que inició la renovación de la estética teatral emprendida en los años cincuenta por una generación de nuevos dramaturgos.

Por lo tanto, el único ejemplar oficial que encontramos de esta traducción fue el libreto que acompaña al informe de censura expedido por la Junta de Censura Teatral (Dirección General de Cinematografía y Teatro) del Ministerio de Información y Turismo, el 5 de julio de 1955. Cabe señalar la importancia que revisten para nuestra investigación los documentos de censura reunidos en el Archivo General de la Administración en Alcalá de Henares; además de la amplia información que hallamos acerca de la recepción, por parte de la Censura, de las obras de Ionesco, a menudo resultan ser el único testimonio que nos ha llegado de las traducciones realizadas en aquella época. Es el caso de otra traducción de *La Cantante calva* a cargo de José Luis Millán, hallada en un expediente de censura del 27 de julio de 1971. Por otro lado, pudimos comprobar en el fichero de los documentos de censura, los datos de otras dos versiones de la obra que se extraviaron con sus respectivos informes: el primero de ellos, con fecha del 3 de mayo de 1960, incluye una traducción de Eduardo Karinger; el segundo, con fecha del 17 de noviembre de 1981, con una traducción de Carmen Santos Castroviejo.

En este Archivo, también descubrimos un informe, fechado el 10 de abril de 1984, acerca de una adaptación de la obra inicial de Ionesco, a cargo del director escénico Manuel Canseco, titulada *La Cantante calva y otras historias del absurdo*. Tal documento también figuraba como extraviado. Previamente a esta visita a Alcalá de Henares, habíamos encontrado los datos del montaje de Canseco en la Base de Datos TEAT del Ministerio de Educación y Cultura. *La Cantante calva* era la base de un programa estrenado en la Sala Cadarso (Madrid) por el *Teatro Universitario de Madrid* dirigido por

⁵ "La primera obra publicada por la revista era casi una definición de principio: *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett." Alberto FERNÁNDEZ TORRES. "La segunda historia de Primer Acto" en *Primer Acto*, 30 años. I. Antología. Madrid, 1991, pág. 15.

⁶ *Esperando a Godot* se estrenó el 5 de enero de 1953, en París en el Teatro de Babylone, bajo la dirección escénica de Roger Blin.

Manuel Canseco, el 21 de abril de 1984. La otra parte del espectáculo, implícita en el resto del título con "...otras historias del absurdo", constaba de una obra breve de Ionesco, *El Maestro* y del *Difunto* de René de Obaldia. Dicha adaptación nos fue entregada por el mismo Manuel Canseco, con ocasión de un encuentro⁷ en el que estuvimos charlando sobre su montaje.

2. PRESENTACIÓN DE LAS TRADUCCIONES.

2.1. LA TRADUCCIÓN DE TRINO MARTÍNEZ TRIVES (MADRID, 1955).

Como decíamos, esta traducción no se llegó a publicar, dato que nos confirmó el propio traductor y director escénico. Tuvimos la suerte de encontrar un libreto en un expediente de censura. Dado que dicha traducción se hizo con el fin de ser representada, debemos considerarla como versión escénica.

2.2. LA TRADUCCIÓN DE LUIS ECHÁVARRI EN EDITORIAL LOSADA (BUENOS AIRES, 1961).

Habrá que esperar a 1961 para que *La Cantante calva* se publique por primera vez en castellano, y lo hará en la editorial argentina Losada⁸, en el tomo I del *Teatro*⁹ de Ionesco. Se trata de una edición dirigida al público lector, puesto que su meta es dar a conocer el ya mítico texto de Ionesco, sin mención ninguna a cualquier representación autóctona. La versión de Luis Echávarri quiere ser una fiel reproducción del texto publicado en Gallimard, ya que sigue escrupulosamente todas las referencias a la puesta en escena de Nicolas Bataille y reproduce el prólogo de Jacques Lemarchand. La disposición de la portada es idéntica a la de Gallimard. En la parte de arriba figura el nombre del autor; debajo, con letras más grandes, la mención *TEATRO*, seguida de los títulos de las obras de las que consta este primer tomo. A este respecto observamos que se ha prescindido de *El Porvenir está en los huevos* (continuación de *Jacobo o la sumisión*) y se ha incluido *Las Sillas*. Luego, en el centro de la portada, se anuncia como en la edición de Gallimard, el

⁷ En el mes de octubre de 1998.

⁸ Utilizamos la segunda edición (1964).

⁹ El tomo I consta de las obras siguientes: *La Cantante calva*, *La Lección*, *Jacobo o la sumisión*, *Las Sillas*, *Víctimas del deber*, *Amadeo o cómo salir del paso*.

prefacio de Lemarchand y se indica la traducción de Luis Echávarri.

En suma, al autor se le ha reservado el mismo lugar y tratamiento que si de una edición en lengua original se tratara, y la traducción se ajusta sistemáticamente al original. En ningún momento el traductor pretende superar el estadio de la simple traducción: busca la literalidad y trata de conservar la orientación lingüística del original. Liberada de los regionalismos argentinos enmendados en la edición castellana de Alianza, resultó ser una buena base para la mayoría de las versiones y adaptaciones de la obra en España.

2.3. LA TRADUCCIÓN DE BONAVENTURA VALLESPINOSA EN *QUADERNS DE TEATRE* (BARCELONA, 1963).

Se trata de la versión catalana *La Cantant calba*, realizada en 1963 por el Doctor Bonaventura Vallespinosa, y editada en *Quaderns de Teatre*, número 12, patrocinados por "L'Agrupació Dramàtica de Barcelona". Este texto se presenta como una edición escénica. En primer lugar se encuentra en una colección dedicada específicamente al género teatral; luego hace referencia a su puesta en escena, con la inclusión del reparto correspondiente¹⁰. Esta obra fue estrenada por la *Agrupación Dramática de Barcelona* en el Teatre Romea, el día 28 de octubre de 1959, bajo la dirección de Frederic Roda. Seguidamente, el editor añade que *La Cantant calba* se había representado previamente como lectura escenificada, en el Centro de Lectura de Reus, el 10 de junio de 1959, bajo la dirección escénica del propio traductor (Bonaventura Vallespinosa). A priori podemos suponer que esta traducción se hizo también a partir del texto original de Gallimard; lo indica una nota encontrada a pie de página¹¹ que dice: "Agradecemos a E. Ionesco y a la editorial Gallimard el bello espíritu de cooperación que han manifestado hacia nuestros CUADERNOS¹²". La edición consta también de un prólogo firmado por Jordi Carbonell. El último párrafo que elogia la traducción de Vallespinosa, ofrece una primera impresión de la estrategia seguida por el traductor:

¹⁰ "Repertiment: Carlota Soldevila, *Sra. Smith*. Miquel Rodés, *Sr. Smith*. Núria Casulleras, *Mary*. Adelaida Espinal, *Sra. Martin*. Miquel Porter, *Sr. Martin*. Jaume Pla, *Capità de bombers*. Decoració: Lluís Gili. Regidoria de vestuari: *Adelaida Espinal*. Regidor d'escena: *R. Sacristan*.

¹¹ Pág. 4.

¹² "Agraïm a E. Ionesco i a l'editorial Gallimard el bell esperit de cooperació que ha mostrat envers els nostres QUADERNS."

La presente traducción de "La Cantante calva" tiene toda la calidad de una recreación, porque es evidente que, si la versión catalana tenía que conservar -y de hecho conserva- la eficacia del texto original, éste no se podía traducir literalmente durante toda la obra. Así, mientras que la fidelidad ha sido la norma general durante las diez primeras escenas, la escena XI se ha tenido que resolver de modo que un público catalán pudiera encontrarle el sentido: el traductor la volvió a escribir por completo¹³.

Aunque el prologuista resalta la fidelidad al texto original en las diez primeras escenas, luego define la versión catalana como "recreación" en la escena final. Debemos señalar que la reescritura de la escena once en esta versión no es excepcional. El carácter peculiar de la desintegración del lenguaje, que llega a su paroxismo al final de la obra, ha requerido una adaptación casi completa en todas las traducciones consultadas.

2.4. LA VERSIÓN TELEVISIVA DE JAIME JAIMES (1968).

En la grabación de un programa en homenaje a Ionesco, que emitió el canal de televisión ARTE poco después de su muerte, se hacía una retrospectiva de distintas obras representadas en diversos países. Entre ellas figuraban una versión en español de *La Cantante calva* y otra del *Rey se muere*. Sabiendo que este material audiovisual era de sumo interés para realizar este trabajo, solicitamos a RTVE (Radio Televisión Española) la copia de los vídeos. Descubrimos que la versión de *La Cantante calva*, dirigida por Jaime Jaimes, era una producción de Televisión Española que fue emitida el 1 de septiembre de 1968, en la Segunda Cadena, en el programa "*Hora 11*". Al no disponer del texto de la adaptación, resolvimos transcribir la versión televisiva, para luego proceder al cotejo de dicho texto con el original de Gallimard y las traducciones citadas. Esta versión es una adaptación realizada para la televisión del texto de Echávarri. Como se indica en el documento 1, el texto original se redujo al 57.1%, con 242 réplicas menos. Probablemente el motivo de tal reducción fue la limitación del tiempo de emisión. Como revela más adelante el estudio microestructural, tal supresión atañe mayoritariamente a las réplicas que se repiten en el texto. Por otra parte, tal vez para mantener la atención del público

¹³ "La present traducció de "La cantant calba" té tota la qualitat d'una recreació, car és evident que, si la versió catalana havia de conservar -com certamen conserva- l'eficàcia del text original, aquest no podia ésser servit mot a mot en tota l'obra. Així, mentre que la fidelitat ha estat la norma general durant les deu primeres escenes, l'escena XI ha calgut que fos resolta de manera que un públic català pogués copsar-ne el sentit: el traductor hi ha reeixit del tot."

televisivo, el director de escena redujo o incluso truncó los episodios menos impactantes. Por lo tanto, la adaptación consistió fundamentalmente en una tarea de supresión, pero no se modificó -salvo raras excepciones- el texto de Echávarri.

2.5. LA TRADUCCIÓN DE L. ECHÁVARRI REVISADA POR ELENA LLÁCER EN AGUILAR (1974).

La traducción de Losada se volvió a publicar en la colección "Biblioteca de Autores Modernos" de la editorial Aguilar. En esta edición española de las *Obras Completas*¹⁴ de E. Ionesco, los textos han estado al cuidado de Elena Llácer. El tratamiento de la obra de Ionesco es similar al de la edición argentina. Como en Losada, la edición española incluye la traducción del prólogo de Jacques Lemarchand donde se han introducido fotografías y dibujos que no figuran ni en Gallimard ni en Losada¹⁵. Luego siguen una cronología y una breve bibliografía sobre Ionesco.

2.6. LA TRADUCCIÓN DE L. ECHÁVARRI REVISADA POR MIGUEL SALABERT EN ALIANZA EDITORIAL (1982).

La traducción de Losada se publicó una vez más, en 1982 en Alianza Editorial¹⁶, en la colección "El libro de bolsillo" ("Sección Literatura"). Se trata de la traducción del argentino Luis Echávarri revisada para la edición castellana por Miguel Salabert, que se limitó a subsanar los regionalismos que presentaba la edición argentina.

Por tanto, consideramos esta publicación como edición de lectura.

¹⁴ La colección consta de las obras siguientes: *La Cantante calva*, *La Lección*, *Jacobo o la sumisión*, *Las Sillas*, *Víctimas del deber*, *Amadeo o cómo salir del paso*, *La Improvisación del alma*, *El Asesino sin gajes*, *El Nuevo inquilino*, *El Porvenir está en los huevos*, *El Maestro*, *La Joven casadera*, *El Rinoceronte*, *El Peatón del aire*, *Delirio a duo*, *El Cuadro*, *Escena para cuatro personajes*, *Los Saludos*, *La Ira*.

¹⁵ Fotografía de Ionesco con cuatro años (pág. 12); "La Cantante calva", dibujo de Steinberg (pág.13); Homenaje de Jean Cocteau a Eugène Ionesco, 1959: Dibujo de dos rinocerontes peleándose (pág. 15); Dibujo de Ionesco, académico, según Cardman (pág.17); Dibujo titulado "Ubu rey", de Alfred Jarry, arranque del teatro de lo absurdo.

Frente a la portada se encuentra una fotografía de Ionesco (pág. 4) que tampoco está en las ediciones citadas.

¹⁶ La segunda edición es de 1986, y la tercera de 1989. La edición que manejamos fue la de 1989.

2.7. LA TRADUCCIÓN DE JOSÉ LUIS MILLÁN (1971).

Como anunciábamos, encontramos la traducción en un informe de censura. En cuanto a la estrategia de traducción seguida, la versión conserva el 99.2 % del texto original (con cuatro réplicas menos), según señala el documento 1. Este último dato, la escrupulosa adecuación al original -que, a veces, hasta llega a dejar caer esta versión en una traducción literal inadecuada-, nos lleva a pensar que se trata globalmente de una simple traducción. Sin embargo, el expediente nos informa que el traductor -José Luis Millán- era también director del grupo teatral de aficionados "Aristide" de La Coruña -que interpretó la obra-. Este dato concluyente nos determinaría quizás a considerar esta versión como una traducción escénica. Pero el examen de la traducción no reveló ninguna adaptación notable que resaltara el carácter escénico del texto. Con lo cual, decidimos caracterizarlo como traducción literaria.

2.8. LA ADAPTACIÓN DE MANUEL CANSECO (MADRID, 1984).

Se trata de un libreto aportado por el mismo director escénico. La adaptación escénica de Canseco se basa esencialmente en la edición de lectura de Salabert¹⁷. Aunque intervinieron algunas modificaciones en el texto español de origen, el resultado no se desvía demasiado de su punto de partida.

2.9. LA TRADUCCIÓN Y VERSIÓN DE JOAQUÍN HINOJOSA (VALENCIA, 17 DE NOVIEMBRE DE 1990).

Esta traducción de *La Cantante calva* realizada por el actor y director escénico Joaquín Hinojosa dio lugar a una versión catalana a cargo de Abel Guarinos. Ambos textos fueron concebidos para un mismo montaje escénico en el que Joaquín Hinojosa se estrenó, en 1991, en la dirección de escena, con el grupo Moma Teatre en el Centro Dramático de Valencia. En consecuencia, debemos considerar la traducción como versión escénica. Además, el texto consultado resultó ser un libreto que el propio traductor aceptó entregarnos y que, en este caso, tampoco llegó a editarse. Según comenta el propio

¹⁷ Alianza Editorial, Madrid, 1982.

traductor, "Ionesco tiene una vigencia plena en esencia, pero que hoy en día requiere una

adaptación a la situación actual, puesto que la verbalidad de su teatro requiere de un lenguaje de hoy en día¹⁸". Esa declaración justifica la mención "Traducción y versión (de ...) a partir del texto original en francés" que figura en la portada del libreto.

3. ESTUDIO MACROESTRUCTURAL.

La base empírica, de la que derivan los datos e información del análisis macroestructural de los textos dramáticos, está formada por las nueve traducciones de *La Cantante calva* que constituyen el corpus que acabamos de presentar y las tres ediciones iniciales del texto original¹⁹: la edición de 1952 en *Cahiers du Collège de Pataphysique*, la de Arcanes de 1953 y la definitiva de Gallimard de 1954. Como ya se ha indicado en la introducción, en este estadio se lleva a cabo una comparación estructural global de dichos binomios, basada en el cómputo del número total de réplicas en cada texto. También se ha comparado el número de personajes así como el de actos y escenas.

3.1. RESULTADOS DEL ESTUDIO MACROESTRUCTURAL.

La caracterización en dos tipos de ediciones, según opten por una estrategia de lectura o de escenario, y la clasificación inicial de las traducciones seleccionadas dentro de una u otra categoría, han servido como punto de arranque a un acercamiento más centrado en el texto dramático en sí. Como apunta Raquel Merino (1994)²⁰: "Quizá el aspecto más ostensible de la estructura del drama impreso sea la división tradicional en actos y escenas. El número de personajes es también un elemento estructural más que se da

¹⁸ J. Hinojosa. "Un revulsivo en el teatro" en *Diario 16*, 29-III-1994, pág. 40.

¹⁹ Proponemos aquí una lista exhaustiva de las otras ediciones de la obra que salieron hasta nuestros días:

- *La Cantatrice chauve*, interprétations typographique de Massin et photographique d'Henry Cohen, d'après la mise en scène de Nicolas Bataille au théâtre de la Huchette. Paris, Gallimard, 1964.
- *La Cantatrice chauve* et *La Soif et la faim* en *L'Avant-scène*, n° 373-374, 1-15 février 1967. Número especial que propone secciones muy diversas, incluido un panorama crítico (1950-1966) y testimonios.
- *La Cantatrice chauve. La Leçon*. Paris, Gallimard, coll. Folio, 1972.
- E. Jacquart (éd.) (1993). *La Cantatrice chauve*, d'E. Ionesco, édition présentée, établie et annotée par Emmanuel Jacquart. Paris, Gallimard, coll. Folio/théâtre, 1998.

²⁰ *Op. cit.*, pág. 59.

paralelo a dicha división del texto teatral.” Veamos pues la distribución de estas dos variables en las distintas traducciones.

3.1.1. ESTUDIO DEL NÚMERO DE UNIDADES MAYORES (ACTOS, ESCENAS) Y DE PERSONAJES.

3.1.1.1. Número de unidades mayores.

En el caso de *La Cantante calva*, la totalidad de las traducciones conserva las once escenas del texto original, salvo el texto de Hinojosa, que las reduce a nueve. El adaptador suprime dos escenas muy breves, las escenas 3 y 6, cuyas réplicas terminan formando parte de la escena 4 mucho más larga -con 63 réplicas en vez de 54-. Este dato confirma la observación de R. Merino cuando indica que las ediciones escénicas parecen ser más susceptibles a cambios estructurales que las ediciones de lectura.

Analizaremos a continuación cómo se justifica la presencia de estas dos escenas cortas en el texto original y las desviaciones que ocasionó su traslado en tal versión.

La escena 3 sólo consta de una réplica y su extrema brevedad contrasta con el largo "diálogo de sordos" que se establece entre los Smith en la escena 1. Por otro lado se ajusta al juego de oposiciones y contradicciones de la escena 2. En ésta última, Mary, la Criada, hace su primera aparición y cuenta que ha pasado la tarde "avec un homme" en el cine, y que han visto "una película avec des femmes". Luego anuncia la llegada del matrimonio Martin. Los Smith repudian el retraso de sus invitados y contradicen el comentario precedente sobre la cena que acaban de tomar, quejándose de no haber comido nada en todo el día. Al final los Smith anuncian que van a vestirse más adecuadamente para recibir a su visita, y vuelven a la escena 4 sin ningún cambio en su atuendo. En la escena 3, Mary invita a los Martin a pasar, y hablándoles sin tapujos les reprocha su retraso: aquí su actitud insólita provoca un efecto de ruptura con la imagen de la criada dócil. Aquellos incesantes contrastes no sólo pretenden desmentir el gran principio aristotélico de no-contradicción, sino también dar cohesión a una serie de sketches aparentemente inconexos.

Así pues, la escena 3 cobra sentido en el texto original donde Ionesco encauza a los espectadores en una percepción intelectual de la acción dramática. Oponiéndose al teatro-acción que explota intrigas complejas y elaboradas, utiliza adrede procedimientos

convencionales y los parodia subrayando su carácter artificial. Llevando hasta el extremo la adhesión irónica a las convenciones teatrales, imita la costumbre, que había instaurado el teatro clásico francés del siglo XVII, de no dejar el escenario vacío: al menos un personaje de la escena anterior debía figurar en la siguiente. De este modo se creaban estrechos vínculos entre las distintas escenas; la alternancia de los personajes en el escenario se efectuaba con el juego de entradas y salidas y daba lugar a los llamados *enlaces de llegada* o *enlaces de salida*²¹. Asimismo, en la escena 3, el autor utiliza la escena de transición de forma artificial y la presencia de Mary autoriza la alternancia de los Smith y de los Martin. Pero el verdadero factor de cohesión de la escena 3 con la escena 2, como decíamos antes, es el sutil juego de contradicciones, que Ionesco practica desde el inicio y que además contribuye a hacer progresar la acción dramática.

En la traducción, la réplica inicia la escena 4 -escena 3 en el texto de Hinojosa- del reencuentro entre los Martin. Con lo cual, cuando los Smith salen al final de la escena 2, se supone que también Mary ha salido, porque la escena empieza con la indicación "Mary entra seguida por los Martin". Entretanto el escenario queda vacío.

Volviendo al texto original, las escenas 4 y 5 combinan un doble golpe de efecto.

En la escena 4, asistimos al reencuentro de los Martin quienes, al término de una larga conversación, constatan que están casados.

Pero inmediatamente después, en la escena 5, Mary pone en duda esa revelación. Los caprichos del azar llegan a su colmo. En cualquier momento todo puede invertirse. Las coincidencias son relativas y si una falla, toda la construcción se derrumba: mientras la hija de Donald tiene el ojo derecho blanco y el izquierdo rojo, los colores están invertidos para la hija de Elisabeth.

En la escena 6, que consta de dos réplicas, los Martin se alegran de volver a estar juntos y se comprometen a no separarse más, ignorando la cruel realidad revelada por Mary. Esta *discrepancia informativa*²², a favor del público, alberga una profunda eficacia

²¹ En francés *liaisons d'arrivée* y *liaisons de départ*.

²² Según expone Kurt Spang (1991) en su *Teoría del drama (Lectura y análisis de la obra teatral)*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, S.A. (Eunsa), pág. 84: "La discrepancia más llamativa es motivada por el hecho de que los espectadores reciben la totalidad de las informaciones que se suministran a lo largo de una representación, mientras que las figuras, por no estar presentes generalmente durante la totalidad del drama, sólo perciben una parte mayor o menor".

dramática: se le brinda al espectador un superávit de información frente a las figuras, de tal forma que el dramatismo que oculta la cálida intimidad de este salón burgués, salta a la vista de los espectadores y les pone incómodos. Ya el público entiende que, definitivamente, algo serio va a ocurrir.

En la versión de Hinojosa, esa clarividencia que Ionesco brinda al público queda anulada: las dos réplicas de la escena 6 se trasladan al final de la escena 4 y siguen al momento en que los esposos se reconocen, una ocasión idónea para tomar buenas resoluciones²³:

Sr. Martin.- Entonces, estimada señora, creo que ya no hay ninguna duda...

Seguro que nos hemos visto antes... y usted... tú... ¡eres mi propia esposa!... ¡Isabel, por fin te he encontrado!

Sra. Martin.- ¡Donald! ¿Eres tú, querido!

Sr. Martin.- Olvidemos, querida, todo lo que no ha pasado entre nosotros y ahora que volvemos a estar juntos, tratemos de no volver a perdernos y vivamos como antes.

Sra. Martin.- Sí, querido.

Se abrazan.

El reloj suena cinco veces.

Es importante añadir que, en este caso, el cambio de lugar de las réplicas mitiga el final de estampa paródica del texto original, que pretendía imitar la clásica escena de reconocimiento²⁴.

²³ El texto traducido corresponde a las réplicas subrayadas.

²⁴ A este respecto observemos cómo en el texto de Ionesco las acotaciones acentúan aún más el aspecto paródico y grotesco de la escena:

M. Martin, après avoir longuement réfléchi, se lève lentement et, sans se presser, se dirige vers Mme Martin qui, surprise par l'air solennel de M. Martin, s'est levée, elle aussi, tout doucement; M. Martin a la même voix rare, monotone, vaguement chantante: Alors, chère madame, je crois qu'il n'y a pas de doute, nous nous sommes déjà vus et vous êtes ma propre épouse... Élisabeth, je t'ai retrouvée!

Mme Martin s'approche de M. Martin sans se presser. Ils s'embrassent sans expression. La pendule sonne une fois, très fort. Le coup de la pendule doit être si fort qu'il doit faire sursauter les spectateurs. Les époux Martin ne l'entendent pas.

Mme Martin: Donald, c'est toi, darling!

Ils s'assoient dans le même fauteuil, se tiennent embrassés et s'endorment. (...) [E. Ionesco (1954). Théâtre I, Paris, Gallimard, 1981, pág. 32.]

3.1.1.2. Número de personajes.

En cuanto al número de personajes, observamos que los distintos traductores no introdujeron ningún cambio: el conjunto de las versiones respetan los seis personajes iniciales. No obstante, la lectura escenificada de *La Cantant calba* de B. Vallespinosa celebrada el 10 de junio de 1959 en el centro de lectura de Reus, reintroduce al narrador también presente en el montaje de Nicolas Bataille. Recordemos que Ionesco le había aconsejado que las acotaciones liminares fueran leídas en la oscuridad al inicio y al final de la obra²⁵.

En nuestro caso, el estudio del número de unidades estructurales mayores y de personajes, y su reducción o ampliación, obviamente no ha resultado representativo, puesto que afecta sólo a dos traducciones. Como veremos más adelante, el cómputo de réplicas es un elemento mucho más revelador para el estudio macroestructural de un grupo de traducciones, entre otras cosas porque "la réplica es la unidad mínima estructural en la que se divide el texto dramático como tal"²⁶.

Los resultados obtenidos al comparar el número de réplicas, de las traducciones con el texto original de Gallimard²⁷ aparecen en los cuadros por orden cronológico (cuadro 1), en tantos por ciento (cuadro 2), en números absolutos (cuadro 3). En el cuadro general del reparto de las réplicas por escena (cuadro 4), y en el cuadro de los márgenes con respecto al número de réplicas del texto de Gallimard (cuadro 5), se ha añadido el resultado del cotejo entre los tres textos originales.

²⁵ 'Le petit texte d'exposition: "Intérieur bourgeois anglais..." qui situait le décor, Ionesco avait conseillé de le dire entier dans l'obscurité avant le départ de la pièce et de le rendre à la fin toujours dans l'obscurité, ce qui permettait de donner une impression de répétition à l'infini. La pièce démarrait avec les Smith, elle repart, à la fin, avec les Martin, et on est sûr que si elle recommençait encore, ce serait les Smith de nouveau, etc...' [Simone Benmussa (1966). *Eugène Ionesco*, Paris, Éditions Seghers, 2ème édition, 1971.

²⁶ Raquel Merino Alvarez (1994). *Op. cit.*, pág. 60.

²⁷ Con respecto a las dos primeras ediciones, la de Gallimard presenta algunas correcciones del autor y es considerada como el texto definitivo de *La Cantante calva*. Dichas correcciones se ofrecen en el apartado I del presente capítulo.

Cuadro 1.- Orden cronológico

Descriptor¹ (Traductor – año - tipo edición)	%	Números absolutos
Trives -55 E	93,9	- 34
Echávarri - 61 L	99,1	- 5
Vallespinosa – 63 E/L	99,2	- 4
Jaimes - 68 E	57,1	- 242
Millán - 71 E/L	99,2	- 4
Llacer – 73 L	95,9	- 23
Salabert – 82 L	99,2	- 4
Canseco – 84 E/L	98,9	-6
Hinojosa – 90 E	108	+50

Cuadro 2.- Porcentajes

%	Números absolutos	Descriptor (Traductor - año - tipo edición)
57,1	- 242	Jaimes - 68 E
93,9	- 34	Trives -55 E
95,9	- 23	Llacer – 73 L
98,9	-6	Canseco – 84 E/L
99,1	- 5	Echávarri – 61 L
99,2	- 4	Vallespinosa - 63 E/L
99,2	- 4	Salabert – 82 L
99,2	- 4	Millán - 71 E/L
108	+50	Hinojosa – 90 E

¹ El descriptor de cada texto se compone de apellido del traductor, los dos últimos dígitos del año de edición o de realización de la traducción. “L” y “E” caracterizan la traducción -editada o no- como de lectura o escénica.

Cuadro 3.- Números absolutos

Números absolutos	Descriptor (Traductor - año - tipo edición)	%
+50	Hinojosa – 90 E	108
-4	Millán - 71 E/L	99,2
-4	Salabert - 82 L	99,2
-4	Vallespinosa - 63 E/L	99,2
-5	Echávarri – 61 L	99,1
-6	Canseco - 84 E/L	98,9
-23	Llacer – 73 L	95,9
-34	Trives -55 E	93,9
-242	Jaimes – 68 E	57,1

Cuadro 4.- Cuadro General del Reparto de las réplicas por escena.

Textos Escenas	TO1	TO2	TO3	TM1	TM2	TM3	TM4	TM5	TM6	TM7	TM8	TM9
1	75	76	76	74	75	74	53	76	58	76	74	80
2	9	9	9	9	9	9	8	9	9	9	9	9
3	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1 ²
4	54	54	54	54	54	54	39	53	52	54	54	63
5	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	2
6	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2 ³
7	89	89	89	74	89	87	54	90	86	89	89	102
8	184	185	185	184	185	185	55	182	185	185	185	201
9	44	44	44	45	44	44	31	44	44	44	44	44
10	16	16	16	11	16	16	16	16	16	16	16	18
11	89	89	88	76	84	88	63	87	88	84	84	93
Total	564	566	565	531	560	561	323	561	542	561	559	615

TO1: Cahiers du collège de Pataphysique (1952)

TO2: Éditions Arcanes (1953)

TO3: Gallimard (1954)

TM1: Trives - 55 E

TM2: Echávarri - 61 L

TM3: Vallespinosa - 63 E/L

TM4: Jaimes - 68 E

TM5: Millán - 71 E/L

TM6: Llacer - 73 L

TM7: Salabert - 82 L

TM8: Canseco - 90 E

TM9: Hinojosa - 90 E

²Esta réplica inicia la escena siguiente en esta traducción. Decidimos respetar la división entre las escenas 3 y 4 para no confundir al lector; de lo contrario podría pensar en una supresión de la réplica en la escena 3 (esc. 3:0 y esc. 4:66)

³Las dos réplicas de la escena 6 fueron trasladadas a la escena 4.

Cuadro 5.-Cuadro de los márgenes con respecto al número de réplicas del TO3 (Gallimard, 1954)

Textos Escenas	T03	TM1	TM2	TM3	TM4	TM5	TM6	TM7	TM8	TM9	T01	T02
1	76	-2	-1	-2	-23		-18		-2	+4	-1	
2	9				-1							
3	1											
4	54				-15	-1	-2			+9		
5	1									+1		
6	2											
7	89	-15		-2	-35	+1	-3			+13		
8	185	-1			-130	-3				+16	-1	
9	44	+1			-13							
10	16	-5								+2		
11	88	-12	-4		-25	-1		-4	-4	+5	+1	+1
Total	565	-34	-5	-4	-242	-4	-23	-4	-6	+50	-1	+1

T03: Gallimard (1954)
 TM1: Trives-55E
 TM2: Echávarri -61L
 TM3: Vallespinosa -63E/L

TM4: Jaimes -68E
 TM5: Millán -71E/L
 TM6: Llacer -73L
 TM7: Salabert -82L

TM8: Canseco -84E/L
 TM9: Hinojosa -90E

En los cuadros 2 y 3 se puede apreciar cómo los porcentajes oscilan entre un mínimo de 57.1% de réplicas traducidas (con la adaptación televisiva de Jaimes, 1968) por un lado, y un máximo de 108% (con la versión de Hinojosa, 1990) por otro. Entre estos dos casos extremos, de supresión (-242) y adición de réplicas (+50), los textos de Vallespinosa (1963), de José Luis Millán (1971) y de Salabert (1982) son las traducciones que más se adecuan al texto original (con un 99.2% de las réplicas traducidas). Luego el texto de Echávarri (1961) con 99.1% (con cinco réplicas menos) y la adaptación escénica de Canseco (1984) con 98.9% (con seis réplicas menos) reflejan resultados casi idénticos a los tres textos anteriores. Sabemos que el texto de Salabert es una edición de lectura que presenta una revisión al castellano de la traducción argentina de Echávarri; también la mínima adaptación de Canseco calca el texto de Salabert.

Finalmente las traducciones de Trives (1955) y de Llácer (1974) presentan, aparentemente, una estrategia de supresión muy similar con un 93.9% y un 95.9% de las réplicas traducidas. Mientras el texto de Trives es una versión escénica, el de Llácer es una edición de lectura (Aguilar) con una revisión al castellano del texto de Echávarri. En realidad, mientras que el texto de Trives sigue una auténtica estrategia de supresión (-34 réplicas), el texto de Llácer, que presenta aparentemente 23 réplicas menos que el original, en realidad no ha dejado ninguna sin traducir. Lo que ocurrió fue que las 17 primeras réplicas de la escena 1 atribuidas a la Sra. Smith, así como las réplicas 28-29 y 48-49 atribuidas al Sr. Smith se fusionaron en una sola. Lo cual originó la supresión de 18 réplicas en la escena 1, de 2 réplicas en la escena 4 y de 3 réplicas en la escena 7 (correspondientes a un total de 23 réplicas menos). Al distribuir las cifras resultantes del cómputo de réplicas de las nueve traducciones en tres zonas, localizadas en ambos extremos y alrededor del centro, se constata, como ya señaló R. Merino, que los dos grupos extremos están compuestos por ediciones escénicas (de las tres que consta el corpus, dos en la franja de supresión y una en la franja de adición), y el grupo central lo está por ediciones de lectura. También se aprecia una distribución muy desigual del número de traducciones (ediciones) de cada tipo: tres traducciones escénicas frente a seis de lectura.

A juzgar por los resultados que acabamos de presentar, existen tres claras estrategias de traducción de *La Cantante calva*, tendentes a privilegiar bien el polo de

adecuación, bien el de aceptabilidad. Así, de las tres ediciones escénicas que priman este último, dos siguen una estrategia de traducción parcial (Jaimes y Trives), y una presenta una leve estrategia de sobre-traducción o adición (Hinojosa). La segunda estrategia, la casi adecuación al texto original, la siguen los textos restantes que conforman ediciones de lectura: Llácer (- 7 réplicas), Canseco (-6), Echávarri (-5), Vallespinosa (-4), Salabert (-4) y Millán (-4).

4. ESTUDIO MICROESTRUCTURAL.

La tercera fase del sistema de análisis se centra en un estudio microestructural de los textos originales y sus traducciones. En primer lugar, procederemos a la comparación de los textos originales entre sí para conocer las correcciones que se originaron en la remodelación del texto por el autor, en el paso definitivo de las ediciones anteriores a la prestigiosa editorial Gallimard. En efecto, a veces no se sabe de qué texto original parte el traductor, y el traslado de algunas variantes a las traducciones podría ser interpretado equivocadamente como adaptación. En segundo lugar, la distribución de las versiones en tres estrategias de traducción (supresión, adición y adecuación) de la fase anterior, nos lleva ahora a presentar los fenómenos detectados al estudiar cada tipo de traslado.

4.1. PRESENTACIÓN DE LAS VARIANTES DE LOS TEXTOS ORIGINALES.

De antemano, es preciso señalar que hemos descartado algunas variantes de menos importancia, que no producen ningún cambio en su traducción al castellano³¹.

Las abreviaturas utilizadas serán **P** para *Les Cahiers du Collège de Pataphysique*, **A** para *Arcanes* y **G** para *Gallimard*.

La numeración de las réplicas corresponden a la de la edición de Gallimard.

Escena 1:

R.13: **P** y **A** : (...) La tarte aux coings et aux **haricots** a été formidable. **G** : La tarte aux

³¹ He aquí un ejemplo:

Escena 2:

R.1: **P**: J'ai passé **une** après-midi très agréable. **G**: J'ai passé **un** après-midi très agréable.

coings et aux **abricots** a été formidable.

R.15: **P y A** : Mrs Parker connaît un épicier **roumain**, nommé **Popesco** Rosenfeld (...). J'irai demain lui acheter une grande marmite de yaourt **roumain** folklorique. (...). **G** : Mrs Parker connaît un épicier **bulgare**, nommé **Popochef** Rosenfeld (...). J'irai demain lui acheter une grande marmite de yaourt **bulgare** folklorique.

R.38: **P**: -----, **A y G** : Tu veux dire "le" pauvre Bobby³².

R.48: **P_y A** : Pourquoi ne leur offririons-nous pas un des sept plateaux d'argent dont on nous a **fait don**... **G** : Pourquoi ne leur offririons-nous pas un des sept plateaux d'argent dont on nous a **fait cadeau**...

Escena 4:

R.7: **P** : Seulement, moi, Madame, j'ai quitté la ville de Manchester, il y a cinq semaines **exactement**. **A y G** : Seulement, moi, Madame, j'ai quitté la ville de Manchester, il y a cinq semaines **environ**³³.

Escena 8:

Rs. 19-20: **P y A** : - La chose peut paraître étrange. // - **Mais** elle est prouvée. **G**: - La chose peut paraître étrange. // - **Pourtant** elle est prouvée.

Rs. 70-72: **P** : (...) j'ai l'ordre d'éteindre tous les incendies dans la ville. // Tous? // ----. **A_y G** : (...) j'ai l'ordre d'éteindre tous les incendies dans la ville. // Tous? // **Oui, tous**.

³² La réplica, que no se encuentra en la edición de 1952, figura en la edición *Arcanes* de 1953. Se trata de un olvido puesto que su restablecimiento es imprescindible para que cobre sentido la réplica siguiente:

"Mme Smith. - La pauvre Bobby.

Mr. Smith. - Tu veux dire "le" pauvre Bobby.

Mme Smith. - Non, c'est à sa femme que je pense. Elle s'appelait comme lui, Bobby Watson." [E. Ionesco (1954). *Théâtre I*, op. cit., pág. 24.]

³³ L'expression "environ" était remplacée, à la représentation, par "en ballon" (E. Ionesco (1954). *Théâtre I*, op. cit., pág. 29.

R.133: [anecdote "Le serpent et le renard"] **P** : (...) Le renard sortit son couteau **en** s'écriant: "**Je vais te donner une bonne leçon**". **A y G** : Le renard sortit son couteau **en** hurlant: "**Je vais t'apprendre à vivre!**"

Escena 9:

R.11: **P y A**: Et vous? **G** : Vous aussi?

Escena 11:

R.1: **P y A** : Je peux acheter un couteau de poche pour mon frère, **mais** vous ne pouvez acheter l'Irlande pour votre grand-père.

G : Je peux acheter un couteau de poche pour mon frère, (...) vous ne pouvez **pas** acheter l'Irlande pour votre grand-père.

R.7: **P** : Le **plafond est en bas, le plancher est en haut**. **A y G** : Le **plafond est en haut, le plancher est en bas**.

R.23: **P** : Je te **donnerais** les pantoufles de ma belle-mère si tu me **donnais** le cercueil de ton mari. **A** : Je te **donnerais** les pantoufles de ma belle-mère si tu me **donnes** le cercueil de ton mari. **G** : Je te **donnerai** les pantoufles de ma belle-mère si tu me **donnes** le cercueil de ton mari.

R.54: **P y A** : Bouge ta bouche. **G** : Mouche ta bouche.

R.56: **P y A** : Chasse l'escarmouche. **G** : Escarmoucheur escarmouché.

R.59: **P y A** : Ta couche est louche. **G** : T'en as une couche!

R.75: **P**: A, e, i, o, u, i, a, e, i, o, u, i, a, e, i, o, u, i! **A y G** : A, e, i, o, u, --, a, e, i, o, u, --, a, e, i, o, u!

R.76bis³⁴: **P** : Me, le, ce, ve, re, ve, me, le, re, re, ze, ze!

A y G : -----

Acotación final:

P : La lumière s'est rallumée. **A y G** : De nouveau la lumière.

4.2. ESTRUCTURA DE LA CANTANTE CALVA:

Escena 1:

El parloteo fútil de la Sra. Smith compuesto de consideraciones triviales no consigue sacar al Sr. Smith de su lectura del periódico más que cuando, por cuestiones de lógica, surge el sinsentido. El absurdo estalla, subrayado por los golpes aberrantes del reloj, con la evocación de una familia cuyos miembros se llaman todos Bobby Watson: ni la realidad del tiempo, ni la del mundo, ni la de los seres subsiste en este diálogo delirante que se acaba con una pelea que prefigura el final de la obra.

Escenas 2 y 3:

El matrimonio se dispone a ir a dormir cuando La Criada anuncia la visita de los Martin; los Smith salen a vestirse.

Escenas 4, 5 y 6:

Aparentemente sin conocerse, los Martin descubren que tienen muchas cosas en común e incluso, "*¡qué curioso y qué coincidencia!*" que son Elisabeth y Donald Martin, un matrimonio separado por el destino y que se ha vuelto a reunir. Esta larga escena salpicada de coincidencias burlescas, parodia la escena del "reconocimiento" (la *anagnórisis* de Aristóteles) del teatro clásico. En efecto, las apariencias siempre engañan en el teatro de Ionesco: Mary, alias Sherlock Holmes, nos revela que existe una confusión y que los Martin no son realmente los que creen ser.

³⁴ Numeramos esta réplica como R.76 bis porque no figura en G, y le correspondería estar entre las réplicas R.76 y R.77 de dicha edición.

Escena 7:

La vuelta de los Smith pone fin a este episodio: sentados en su confortable salón, intentan entablar una conversación con los Martin, pero visiblemente se aburren y no saben qué decir. El intercambio de banalidades que alterna con largos silencios se ve interrumpido por el timbre endemoniado de la puerta. Mientras "*la experiencia nos enseña que cuando se oye que llaman a la puerta, nunca hay nadie*", resulta que aparece el Capitán de bomberos.

Escena 8:

El objeto de su visita sólo se precisa después de un largo debate teórico sobre las relaciones eventuales entre una llamada al timbre y la presencia de un visitante en la puerta; lo que ocurre es que los incendios son cada vez más escasos y él busca clientes. Por lo tanto, tiene tiempo de sobra para charlar y contar *fábulas experimentales* incoherentes y un interminable relato, *El Resfriado*, en una sola frase, que los otros personajes interrumpen con comentarios o preguntas incongruentes.

Escena 9:

A su vez, la Criada, Mary quiere contar una anécdota (se trata en realidad de un poema "*El Fuego*" que recita en honor del Capitán de bomberos.); su aparición da lugar a una nueva escena de reconocimiento entre ella y el bombero, que forman un dúo amoroso. La escena se termina con la salida de Mary provocada por ambas parejas, indignadas de su malsonante intervención.

Escena 10:

Este *cuarto de hora cartesiano* se termina con la despedida del Capitán llamado a apagar un incendio programado en el otro extremo de la ciudad. Antes de marcharse, pregunta por *La Cantante calva*. Esta única alusión al personaje enigmático que da su nombre a la obra provoca un silencio y malestar general, así como la correspondiente respuesta de la Señora Smith: "Sigue peinándose de la misma manera."

Escena 11:

La conversación prosigue entre ambas parejas: el encadenamiento de frases por asociación mecánica va a ser el más constante procedimiento y también el más destructivo. El lenguaje colectivo ha depositado en los personajes un sinfín de lugares comunes que se intercambian en el diálogo. Las frases se transforman en sucesiones de palabras basadas en un juego de sonoridades; el tono sube y una pelea estalla, tanto más violenta cuanto que es inexplicable, y parece haber nacido de la misma destrucción del lenguaje. En el colmo del frenesí, los personajes desaparecen gritándose los unos a los otros en la oscuridad. Al rato, la luz comienza a renacer. Los Sres. Martin están sentados como lo estaban los Smith al inicio de la obra. La representación comienza de nuevo con el mismo diálogo del principio y la luz se extingue lentamente.

4.3. RESULTADOS DE LA COMPARACIÓN TEXTUAL (ENTRE LOS TEXTOS ORIGINALES Y LAS TRADUCCIONES).

4.3.1. EL CASO EXTREMO DE ADICIÓN: LA VERSIÓN DE HINOJOSA (1990).

Pudimos comprobar en el análisis macroestructural que la adaptación de J. Hinojosa ofrecía 50 réplicas más que el texto original de Gallimard. De estas 50 réplicas, aproximadamente la mitad nace de la descomposición de réplicas originales largas, y sólo la otra mitad corresponde realmente a réplicas nuevas que el adaptador intercala en el texto de Ionesco³⁵.

Prescindiendo de la estética de gran guiñol con la que se había hecho siempre, el director escénico decide resolver la obra desde una perspectiva realista y psicologista. Él mismo dice:

Desde el principio me hice esta pregunta: ¿Qué pasa si se hace como si fuera *Casa de muñecas*? De repente me pareció que el humor se multiplicaba por diez para la sensibilidad de hoy³⁶.

Luego añade:

Con los actores me he propuesto ver la verdad de cada escena... Tras una apariencia

³⁵ La distribución de las réplicas nuevas se encuentra en el Anexo II.

³⁶ *Qué y Donde*, Guía del ocio de Valencia y Castelló, nº 672, del 28 de enero al 3 de febrero, pág. 6.

de frases absurdas hay unos sentidos coloquiales muy reconocibles. Unimos de esa forma un humor de la propia estructura con otro más sutil e inteligente. (...) Creo que no chirrían las palabras en un ambiente cotidiano si se acepta la convención³⁷.

4.3.1.1. Adición de réplicas nuevas.

Para lograr su objetivo y sensibilizar al público, dentro de la estructura dramática global, el adaptador engasta otras estructuras independientes que responden a la tradición cómica.

He aquí dos ejemplos:

EJEMPLO 1:

Texto original (escena 1)³⁸:

R.25: Sra. Smith.- ¡Ah... No había caído en eso... Sí, quizá eso sería lo lógico...

Entonces, ¿cuál es tu conclusión?

R.26: Sr. Smith.- Que todos los médicos no son más que unos charlatanes. Y también todos los enfermos. Sólo la marina es honrada en este país.

R. 27: Sra. Smith.- Pero no los marinos.

R.28.1: Sr. Smith.- Naturalmente.

Pausa.

Texto añadido:

R.28.2: Sra. Smith.- Querido... Querido... Otra vez estás leyendo el periódico sin tenerlo entre las manos.

R.28.3: Sr. Smith.- ¿Eh?... Es verdad. Estaba tan ensimismado en su lectura que no me había dado cuenta.

Retoma el periódico y sigue leyendo. Pausa.

Texto original³⁹:

³⁷ *Op. cit.*, pág. 6.

³⁸ E. Ionesco (1954). *Théâtre I, op. cit.*, pág. 23:

"Mme Smith.- Ah! Je n'y avais pas pensé... C'est peut-être juste... et alors, quelle conclusion en tires-tu?"

M. Smith.- C'est que tous les docteurs ne sont que des charlatans. Et tous les malades aussi. Seule la marine est honnête en Angleterre.

Mme. Smith.- Mais pas les marins.

M. Smith.- Naturellement."

³⁹ *Op. cit.*, págs. 23-24:

"M. Smith, toujours avec son journal.- Il y a une chose que je ne comprends pas. Pourquoi à la rubrique de l'état civil, dans le journal, donne-t-on toujours l'âge des personnes décédées et jamais celui des nouveau-nés? C'est un non-sens."

R.29: Sr. Smith.- Hay algo que no comprendo. ¿Por qué en la sección del registro

civil del periódico, citan siempre la edad de las personas fallecidas y nunca la de los recién nacidos? Es absurdo⁴⁰.

EJEMPLO 2:

Texto original (escena 1)⁴¹:

R.48.1: Sra. Smith.- ¿Por qué no les regalamos una de las siete **soperas**⁴² de plata que nos regalaron cuando nos casamos, y que nunca nos han servido para nada?

Texto añadido:

R.48.2: Sr. Smith.- ¿Y por qué no les regalamos... las siete?... o mejor... Podríamos hacerles con ellas... siete regalos idénticos... en siete ocasiones diferentes.

R.48.3: Sra. Smith.- Vaya... No se me había ocurrido... Sí, quizá eso fuera lo más adecuado.

Texto original⁴³:

R.49. 3: Sra. Smith.- ¡Qué triste para ella haberse quedado viuda tan joven!

EJEMPLO 3:

Texto original (escena 8)⁴⁴:

R. 89: B.- Sin embargo, sí hay, aunque son también bastante raras, una o dos asfixias por gas. La semana pasada, una joven se asfixió por haber dejado abierta la llave del gas.

R. 90: Sra. Martin.- ¿Olvidó cerrarla?

R. 91.1: B.- No, pero creyó que era su peine.

⁴⁰ El modo de numerar las réplicas es el siguiente: en primer lugar, las réplicas de la estructura global llevan el número del orden que les corresponde en el texto original. Luego, detrás de un punto se considera el orden en que aparecen las réplicas en la estructura engastada. La réplica original en castellano correspondiente a la que lleva el mismo orden en el texto francés irá siempre subrayada.

⁴¹ *Op. cit.*, pág. 25:

"*Mme. Smith.*- Pourquoi ne leur offririons-nous pas un des sept **plateaux** d'argent dont on nous a fait cadeau à notre mariage à nous et qui ne nous ont jamais servi à rien?"

⁴² En el texto de Ionesco: "un des sept plateaux" [*Op. cit.*, pág. 25].

⁴³ *Op. cit.*, pág. 25:

"*Mme. Smith.*- C'est triste pour elle d'être demeurée veuve si jeune."

⁴⁴ *Op. cit.*, pág. 43:

"*Le Pompier.*- Il y a tout de même, mais c'est assez rare aussi, une asphyxie au gaz, ou deux. Ainsi, une jeune femme s'est asphyxiée, la semaine dernière, elle avait laissé le gaz ouvert.

Mme. Martin.- Elle l'avait oublié?

Le Pompier.- Non, mais elle a cru que c'était son peigne."

Texto añadido:

R. 91.2: Sra. Smith.- Eso me parece muy traído por los pelos.

Texto original⁴⁵:

R. 92: Sr. Smith.- Esas confusiones son siempre peligrosas.

La introducción de algunos episodios cortos destinados a renovar periódicamente el interés del público, se encuentra también en la versión escénica de Trino Martínez Trives de 1955, pero de manera menos sistemática⁴⁶ que en el texto de Hinojosa. Aunque, menos logradas, estas interpolaciones equivalen a unos descansos que el traductor facilita al espectador, con el fin de que éste recupere sus sentidos, tras el desconcierto que le producen las conversaciones incoherentes y disparatadas que oye. De este modo, Trives reproduce el modelo de chistes propio de las comedias de consumo, respaldadas por un público "evasiónista":

EJEMPLO 1:

Texto original (escena 8):

R.27.1: Bombero.- ¡Al toro⁴⁷!

Texto añadido:

R.27.2: Sr. Smith.- No, a usted.

R. 27.3: Bombero.- Se dice eso.

EJEMPLO 2:

Texto original (escena 8):

R.46.1: Bombero.- Estaba allí, dándole vueltas a mi cabeza⁴⁸.

Texto añadido:

R.46.2: Sra. Martin.- ¿Cómo le da usted vueltas a su cabeza? Yo sé una manera estupenda. Primero se pone en su fuego lento, se le echa su poquito de sal, su poquito...

R.46.3: Bombero.- No. A un bombero no le está permitido utilizar el fuego.

⁴⁵ *Op. cit.*, pág. 43:

"M. Smith. - Ces confusions sont toujours dangereuses!".

⁴⁶ En efecto sólo encontramos los tres ejemplos que presentamos a continuación.

⁴⁷ El texto francés dice: "Le Pompier.- Allez-y" (*Op. cit.*, pág. 40.).

⁴⁸ El texto francés dice: " Le Pompier.- Rien. Je restais là. Je pensais à des tas de choses" (*Op.cit.*, pág. 41).

EJEMPLO 3:

Texto original (escena 9)⁴⁹:

R.40: Sra. Martin.- Esta mañana, cuando te miraste en el espejo no te viste.

R.41.1: Sr. Martin.- ¿Donde estaría?

Texto añadido:

R.41.2: Sra. Martin.- Eso quisiera yo saber.

Con el objeto de no entorpecer al lector en el seguimiento de nuestro estudio, decidimos acreditar cada observación que presentamos con un máximo de tres ejemplos. No obstante, para que no parezca que los ejemplos que ofrecemos no son sino fenómenos aislados, recogemos en el Anexo II todos los demás ejemplos que ilustran cada fenómeno que iremos exponiendo.

4.3.1.2. Descomposición de réplicas largas.

Joaquín Hinojosa plantea la obra con el espíritu sencillo y directo de un actor y, en consecuencia, crea un diálogo mucho más ágil. La descomposición de réplicas largas en una serie de réplicas cortas, dónde los personajes se interrumpen o se contestan "devolviéndose la pelota", reproduce ciertos efectos fácilmente reconocibles en las conversaciones de salón. A este respecto, recordemos que Hinojosa ha resuelto *La Cantante calva* desde el realismo, dándole al texto todo su contenido, y descubriendo el sentido latente que se esconde detrás de frases aparentemente absurdas.

El ejemplo de descomposición de réplica siguiente cambia la larga descripción que el *señor Martin* hace de su dormitorio, en un intercambio entre ambos esposos, donde la enumeración del *señor Martin* está interrumpida por las muestras de sorpresa de su esposa que descubre casualmente que comparten el mismo dormitorio:

⁴⁹ *Op. cit.*, pág. 51:

"Mme. Martin.- Ce matin, quand tu t'es regardé dans la glace tu ne t'es pas vu.

M. Martin.- C'est parce que je n'étais pas encore là..."

Texto original (escena 4)⁵⁰:

R.44: M. Martin, *songeur*.- Comme c'est curieux, comme c'est curieux, comme c'est curieux et quelle coïncidence! Vous savez, dans ma chambre à coucher j'ai un lit. Mon lit est couvert d'un édredon vert. Cette chambre, avec ce lit et son édredon vert, se trouve au fond du corridor, entre les waters et la bibliothèque, chère Madame!

Texto traducido:

R. 45.1⁵¹: Sr. Martin.- ¿Qué curioso, qué curioso y qué coincidencia! En mi dormitorio tengo una cama... Mi cama está cubierta con un edredón...

R.45.2: Sra. Martin.- ¡Verde!

R. 45.3: Sr. Martin.- {Sí, estimada señora}⁵². Esa habitación, con esa cama y un edredón verde, está al fondo del pasillo entre el...

R.45.4: Sra. Martin.- ¿Entre el retrete y la biblioteca!

R. 45.5: Sr. Martin.- ¡Sí, estimada señora!

En la réplica siguiente, quizás vengativo, el *Sr. Martin* reproduce la misma interrupción que le había aplicado su esposa:

Texto original (escena 4)⁵³:

R.45: Mme. Martin.- Quelle coïncidence, ah mon Dieu, quelle coïncidence! Ma chambre à coucher a, elle aussi, un lit avec un édredon vert et se trouve au fond du corridor, entre les waters, cher Monsieur, et la bibliothèque!

Texto traducido:

R.45.1: Sra. Martin.- ¡Qué coincidencia, Dios mío, qué coincidencia! En mi dormitorio también hay una cama con un edredón verde y también está al fondo del pasillo, entre el...

R. 45.2: Sr. Martin.- ¡Entre el retrete y la biblioteca!

R. 45.3: Sra. Martin.- Sí, estimado señor.

En la versión de Hinojosa, con frecuencia la descomposición de la réplica larga es

⁵⁰ *Op. cit.*, pág. 31.

⁵¹ El número de la réplica traducida no corresponde al de la réplica original porque la escena de esta versión consta de una réplica más.

⁵² Adición del adaptador.

⁵³ E. Ionesco (1954). *Théâtre I*, *op. cit.*, pág. 31.

motivada por la intervención de una pausa o de un movimiento o desplazamiento del personaje:

EJEMPLO 1

Escena 5)⁵⁴:

R.1.1: Mary.- (...) ¿A qué oscuros intereses sirve esta confusión?... No lo sé. No tratemos de saberlo. Dejemos las cosas como están.

La criada inicia mutis. Cuando va a salir se para. Se vuelve y habla de nuevo dirigiéndose al público.

R.1.2: Mary.- Mi verdadero nombre es Sherlock Holmes.

La criada sale.

EJEMPLO 2

Escena 7)⁵⁵:

R.53: Sr. Smith.- Han llamado.

R.54.1: Sra. Smith.- Debe de ser alguien. Voy a ver.

Sale. Vuelve.

R.54.2: Sra. Smith.- Nadie.

R.56: Sr. Smith.- Han llamado.

R.57.1: Sra. Smith.- Debe de ser alguien. Voy a ver.

Sale. Vuelve.

R.57.2: Sra. Smith.- Nadie.

En otro ejemplo, el traductor modifica el orden de las réplicas a la vez que

⁵⁴ *Op. cit.*, pág. 33: "Mary.- (...) Qui donc a intérêt à faire durer cette confusion? Je n'en sais rien. Ne tâchons pas de le savoir. Laissons les choses comme elles sont. (*Elle fait quelques pas vers la porte, puis revient et s'adresse au public:*) Mon vrai nom est Sherlock Holmes. *Elle sort.*".

⁵⁵ *Op.cit.*, pág. 37:

"M. Smith.- Tiens, on sonne.

Mme. Smith.- Il doit y avoir quelqu'un. Je vais voir. (*Elle va voir. Elle ouvre et revient.*)
Personne.

Elle revient à sa place."

...

"M. Smith.- Tiens, on sonne.

Mme. Smith.- Ça doit être quelqu'un. Je vais voir. (*Elle va voir. Elle ouvre et revient.*)
Personne.

Elle revient à sa place."

descompone una réplica larga, para subrayar el efecto de contradicción entre lo que dice la *señora Smith*, que recibe a sus invitados prodigándose en atenciones y fórmulas de cortesía, y las observaciones del *señor Smith*, que expresa abiertamente el enfado que su esposa intentaba disfrazar:

EJEMPLO 3:

Texto original (escena 7)⁵⁶:

Mme et M. Smith entrent à droite, sans aucun changement dans leurs vêtements.

R.1: Mme. Smith.- Bonsoir, chers amis! excusez-nous de vous avoir fait attendre si longtemps. Nous avons pensé qu'on devait vous rendre les honneurs auxquels vous avez droit et, dès que nous avons appris que vous vouliez bien nous faire le plaisir de venir nous voir sans annoncer votre visite, nous nous sommes dépêchés d'aller revêtir nos habits de gala.

R.2: M. Smith, *furieux*.- Nous n'avons rien mangé toute la journée. Il y a quatre heures que nous vous attendons. Pourquoi êtes-vous venus en retard?

Texto traducido:

Desde fuera oímos las voces del Sr. Smith.

R.1: Sr. Smith (OFF).- No hemos comido nada en todo el día. Hace cuatro horas que les esperamos. ¿Por qué se han retrasado?

Los Sres. Smith entran sin cambio alguno en su vestuario.

R.2.1: Sra. Smith.- ¿Buenas noches, queridos amigos! Discúlpennos por haberles hecho esperar tanto... Hemos pensado que debíamos hacerles los honores que se merecen y, en cuanto hemos sabido que querían darnos el placer de poder recibirles,...

R.2.2: Sr. Smith.- ... sin que nos hubieran anunciado su visita....

R.2.3: Sra. Smith.- ... nos hemos apresurado a ir a ponernos nuestros trajes de gala.

Finalmente, localizamos una variación, muy frecuente en las adaptaciones escénicas, que consiste en disociar una interjección o una palabra que originalmente varios personajes debían pronunciar al unísono, y que cada uno repite sucesivamente, proporcionando un fenómeno de ecolalia en el primer ejemplo, o un juego de pregunta y respuesta en el segundo:

EJEMPLO 1:

Texto original (escena 7)⁵⁷:

R.41: Mme. Martin.- Eh bien, vous allez dire que j'invente, il avait mis un genou par terre et se tenait penché.

R.42: M. Martin, M. Smith, Mme Smith.- Oh!

⁵⁶ *Op. cit.*, pág. 34.

⁵⁷ *Op. cit.*, pág. 36.

Texto traducido:

R.41: Sra. Martin.- Pues bien, van a decir ustedes que me lo invento... Había puesto una rodilla en el suelo y estaba inclinado.

R.42.1: Sr. Martin.- ¡Ah!

R.42.2: Sr. y Sra. Smith.- ¡Oh!

En su traducción, José Luís Millán procedió de la misma forma:

R.42.1: Sr. Martin.- ¡Oh!

R.42.2: Sr. Smith.- ¡Oh!

R. 42.3: Sra. Smith.- ¡Oh!

EJEMPLO 2:

Texto original (escena 7)⁵⁸:

R.47: Mme. Martin: Il nouait les lacets de sa chaussure qui s'étaient défaits.

R.48: Les trois autres: Fantastique!

Texto traducido:

R.47: Sra. Martin.- Se anudaba los cordones de los zapatos que se le habían desatado.

R.48.1: Sr. Martin.- Fantástico, ¿no?

R.48.2: Sr. y Sra. Smith.- ¡Fantástico!

4.3.1.3. Geminación de réplicas.

El último fenómeno de adición de réplicas es el que estriba en la repetición de una misma réplica, creando un intercambio gracioso a partir la alternancia de exclamaciones, interrogaciones y de una rotunda afirmación:

Texto original (escena 11)⁵⁹:

R.48: Mme. Martin.- Les cacaoyers des cacaoyères donnent pas des cacahuètes, donnent du cacao! Les cacaoyers des cacaoyères donnent pas des cacahuètes, donnent du cacao! Les cacaoyers des cacaoyères donnent pas des cacahuètes, donnent du cacao!

Texto traducido:

R. 49.1: Sra. Martin.- ¡Los cacaos de nuestros cacahuetales no dan cacahuètes, sino cacao!

R.49.2: Sr. Martin.- ¡Los cacaos de nuestros cacahuetales no dan cacahuètes, sino

⁵⁸ *Op. cit.*, pág. 36.

⁵⁹ *Op. cit.*, pág. 55.

cacao!

R.49.3: [*añadido*: Sr. y Sra. Smith.- ¡Ja!].

R.49.4: Sra. Martin (*a su esposo*) ¿Los cacaos de nuestros cacahuetales no dan cacahuetes sino cacao?

R.49.5: Sr. Martin (*a su esposa*) ¿Los cacaos de nuestros cacahuetales no dan cacahuetes, sino cacao?

R.49.6: Sr. y Sra. Martin.- ¡¡Los cacaos de nuestros cacahuetales no dan cacahuetes, sino cacao!!

A fin de cuentas, la estrategia de adición que sigue Joaquín Hinojosa, resulta más de la descomposición y repetición de réplicas originales que de la inserción de tramos textuales nuevos. En su traducción privilegia el intercambio de réplicas más cortas, creando un ritmo más ágil.

Decidimos presentar en último lugar los resultados del estudio del tratamiento de la escena 11, por la diversidad de variantes que ofrece, y el grado de complejidad que supone su traducción.

4.3.2. DOS CASOS DE SUPRESIÓN DE RÉPLICAS.

4.3.2.1. La versión televisiva de Jaime Jaimes (1968).

El análisis macroestructural nos revela que esta versión consta de 323 réplicas, es decir 242 réplicas menos que el texto de Gallimard y que, por tanto, ocupa el polo extremo de supresión.

La obra fue emitida en el programa "Hora 11" en la Segunda Cadena de TVE, el 1 de septiembre de 1968. Precisamente, la programación dramática surgió en la Segunda Cadena este año y subsistió hasta 1971-1972 con dos espacios dramáticos: "Teatro de Siempre" y "Hora 11".

Según señala Amalia-Cristina de Valderrama⁶⁰, la historia de la programación dramática de TVE muestra toda una serie de avatares político-administrativos, ajenos por completo al hecho teatral, que creó trabas para la divulgación de obras dramáticas. El desacuerdo de los primeros años provino de un concepto distinto en semiología teatral entre los componentes que integraban ambos espacios dramáticos: unos tendían a unas emisiones

⁶⁰ Amalia-Cristina Valderrama Pascual de Pobil. *El Teatro francés en España entre 1948 y 1975 (Recepción de los dramaturgos franceses contemporáneos en los escenarios de Madrid.)*, op. cit., Vol. 3, "3-B Relación de obras emitidas por Televisión Española entre 1966 y 1975", pág. 335.

de técnica predominantemente cinematográfica y otros a unas realizaciones filmadas de teatro tradicional. El montaje de Jaimes pertenece indudablemente a la modalidad cinematográfica. En primer lugar, no se trata de un montaje teatral grabado durante una función, sino de una realización televisiva, sin intervención ninguna del público, que presenta, además, ciertos efectos especiales.

En primer lugar, en vez de un público de carne y hueso, aparecen en la pantalla las cabezas calvas y arrugadas de un público imaginario, vistas desde atrás, y dispuestas de forma simétrica como si se vieran a través de un calidoscopio. Luego aparecen superpuestos a estas cabezas calvas el título de la obra, el autor, el director y realizador del montaje, y la producción de Televisión Española alternativamente. Los espectadores ven el escenario como a través de una lente deformante, con el fondo sonoro disonante del trombón acompañado de percusiones. El escenario se refleja en el disco de cristal de aumento, y los espectadores contemplan la visión distorsionada del matrimonio Smith, cómodamente instalado en su salón: ora se ve a la señora Smith haciendo puntos, ora al señor Smith leyendo el periódico. Luego, el ritmo se acelera e intensifica con el sonido acompasado del reloj y de la carraca, y una voz "en off" lee un prólogo que presenta un breve resumen de la historia de la recepción de la obra y su temática:

El 11 de mayo de 1950 fue estrenada la obra de un desconocido en el Teatro des Noctambules de París. La obra fue airadamente protestada. Esta obra era *La Cantante calva*. Su autor, Eugène Ionesco. Hoy Eugène Ionesco es un autor de fama mundial. Hoy *La Cantante calva* es una obra clásica y consagrada entre las más importantes del teatro mundial contemporáneo. El individualismo es uno de los rasgos más característicos de Ionesco. En *La Cantante calva*, con el juego de contradicciones, de inconsecuencias y de situaciones dispares, controlado con el sentido que tiene de lo inesperado, nos comunica y remacha dos ideas: por un lado, la insustancialidad de la vida burguesa cotidiana, personalizada inicialmente en el matrimonio Smith, por otro lado, el desconocimiento mutuo, la imposibilidad de comunicación entre los hombres, personalizada por el matrimonio Martin. Nada tiene sentido. Todo es absurdo. Todo está aislado. Cada personaje habla un lenguaje subjetivo e incomprensible para los demás. Todo se une al final de la obra para desembocar en un frenesí como una búsqueda desesperada e inútil en un camino en la oscuridad. Ionesco se vale de esta obra para expresar una realidad psicológica. Se vale del humor como recurso para que el mensaje que representa *La Cantante calva* sea más digerible en su aplastante y repulsiva realidad.

El realizador presenta un ambiente a medio camino entre lo cotidiano y lo onírico, y precisamente, en cuanto que deforma la realidad material y cotidiana (de ahí el juego de los

espejos), señala y funde estos dos polos entre los que se mueve toda la obra. Obviamente, tal duplicidad es más fácil de reproducir en el cine. Si, como anuncia el prólogo, "Ionesco se vale de esta obra para expresar una realidad psicológica", la reducción del campo visual del escenario refleja asimismo la estrechez mental de los personajes que los espectadores contemplan.

Cómo ya comentamos, el título se relaciona a la vez con el público y con el personaje enigmático de la obra. Un título es, antes que nada, una promesa, suscita una espera. En este caso reúne dos términos que cohabitan mal: "*Cantante*" y "*Calva*" se contradicen. Esta contradicción está reforzada en francés por lo que implica la palabra "*Cantatrice*": el arte noble de la ópera, el prestigio de las divas. Sólo una farsa burlesca o una obra resueltamente "descabellada" se atrevería a exponer los tropiezos de una diva calva. Ahora bien, si efectivamente la obra es una comedia burlesca, su interés no se limita a esta única dimensión.

El título, que, a priori, está destinado a confundir al lector o espectador, recoge algunos de los aspectos de la obra: lo burlesco y lo insólito son los primeros elementos perceptibles. Pero el personaje invisible de *La Cantante calva*, fantoche únicamente nombrado, representa también todos los otros fantoches de la obra. Personaje tabú cuya evocación provoca malestar, simboliza también la angustia de los Smith y de los Martin. En efecto, *La Cantante calva* no remite a un personaje que no se ve, como en *La Arlesiana* de A. Daudet, o a un personaje cuya existencia es problemática, como en *Esperando a Godot* de S. Beckett, sino que menciona a un personaje que sólo existe a través del lenguaje. Y es que el mismo título de la obra constituye el símbolo del absurdo de nuestras relaciones sociales y de nuestras convenciones ridículas. No existe esta cantante, y encima ni siquiera es calva, exactamente como en la vida donde creemos participar activamente en asuntos que, en realidad, son totalmente contrarios a lo que aparentan ser, que no tienen sentido, o que simplemente no existen. En definitiva, esta "*Cantante*" es el símbolo de la anomalía social que constituye la base de nuestras relaciones.

En consecuencia, el catalejo enfocado hacia unos espectadores calvos y arrugados, es decir hacia nosotros, y sucesivamente hacia un escenario igualmente distorsionado, parece indicar que la sociedad enferma está observando un cuadro deformado de sus deformidades: quizás algunos se complacen en el reconocimiento del monstruo (como Don

Latino, el personaje de Valle-Inclán, que confiesa que le gusta verse en los espejos curvos del "callejón del gato"; y los demás no se reconocen y se ríen de sí mismos creyendo reírse de otros.

Como decíamos, una serie de efectos especiales jalona el montaje, a modo de ilustración de lo que ocurre en el escenario o de los comentarios que prodigan los personajes. Cuando las campanadas empiezan a sonar de manera incoherente, un reloj aparece en la pantalla, y las manecillas empiezan a girar descontroladamente. La saga de los Bobby Watson de la que hablan los Smith en la escena inicial es presentada con fotos antiguas que desfilan verticalmente en el lado derecho de la pantalla.

En la escena del reencuentro de los Martin (escena 4), Donald e Isabel están colocados detrás de una pantalla, cada uno apoyado en la ventanilla de un tren, y luego asomados a la ventana de un edificio. Observan y comentan una película que recuerda los detalles del viaje en tren que realizaron juntos, hasta su llegada a Londres al domicilio de la Calle Bromfield. De vez en cuando apuntan con el dedo las referencias numéricas⁶¹ que figuran en el reportaje y cuya frecuencia resalta, después de la considerable supresión de réplicas que se llevó a cabo en esta escena⁶². Como en un intento de acercamiento entre dos enamorados, ambos personajes coquetean y las "extrañas coincidencias" que se van acumulando son cuanto más elementos en común que se alegran de haber descubierto para legitimar la relación amorosa que ambos desean establecer el uno con el otro.

También cabe detenerse en el tramo donde la Criada recita el poema "El Fuego" en honor del Capitán de bomberos, obligando a todo el mundo a oírla. He aquí el texto en francés donde los versos en negrilla corresponden a los que se suprimieron en la versión de Jaimes:

LE FEU

⁶¹. "El tren de las ocho y media de la mañana que llega a Londres a las cinco menos cuarto"; "yo viajo en segunda clase"; "mi coche era el nº 8, sexto compartimiento"; " Sr. Martin: Yo ocupaba el asiento nº 3 junto a la ventana"; "Sra. Martin: Yo ocupaba el asiento nº 6 junto a la ventana, frente a usted"; "yo vivo en el nº 9"; "Yo vivo en el quinto piso, apartamento nº 8".

⁶² De las 54 réplicas de las que consta la escena 4 en el original, la versión de Jaimes no conserva más que 39, es decir el 72.2% de la escena.

Les polycandres brillaient dans les bois

Une pierre prit feu

Le château prit feu

La forêt prit feu

Les hommes prirent feu

Les femmes prirent feu

Les oiseaux prirent feu

Les poissons prirent feu

L'eau prit feu

Le ciel prit feu

La cendre prit feu

La fumée prit feu

Le feu prit feu

Tout prit feu

Prit feu, prit feu.

Como observaremos a continuación, en el texto español el orden de los versos se modificó:

EL FUEGO

Los policandros brillaban en el bosque

Una piedra se incendió

El castillo se incendió

El bosque se incendió

Los pájaros se incendiaron

El agua se incendió

La ceniza se incendió

Los peces se incendiaron

Las mujeres se incendiaron

Todo se incendió

Se incendió, se incendió...

Al tiempo que anuncia el título, la Criada enseña un cartel que representa una fogata. También los elementos concretos del poema son representados: los pájaros por unas palomas apoyadas en un soporte en forma de balancín que lleva la Criada; el agua por unas tiras transparentes colgando de un marco; una nube de cenizas; y unos peces nadando en un

acuario. A través de una lente deformante, unos maniquís de cartón, con aspecto de Musas, con túnica y lira, simbolizan a las mujeres que los señores Smith y Martin parecen estar cortejando; pero todo está presentado de forma muy sutil y ambigua ya que al tratarse de un plano general no se ven los detalles de esta toma muy breve.

Después de cada "se incendió" se produce una explosión seguida de una humareda. El tono de la voz de la Criada se va agudizando a la vez que el ritmo en el que recita se acelera, y al final canta el poema entonándolo como una cantante de ópera mientras los Smith y los Martin la empujan fuera de la habitación. Del mismo modo que la situación se vuelve más embarazosa con el continuo desafío al que Mary somete a las parejas ofuscadas, el campo visual se va estrechando y el escenario se vuelve a ver a través de una lente deformante. Mientras los Martin y los Smith, presentados en una actitud grotesca, patean de impaciencia al intentar agarrarla, la Criada ocupa lugares cada vez más insólitos e inalcanzables: empieza subida detrás de una estatua, después sentada en un columpio y luego encima del reloj péndulo hasta que, finalmente, consiguen echarla fuera del salón.

Como adelantábamos, esta versión ocupa el polo extremo de supresión, y de las 565 réplicas de las que consta el texto de Gallimard, 242 réplicas se suprimieron.

La primera observación que cabe señalar es que el adaptador ha optado por acortar los episodios largos tales como el "discurso culinario" de la Señora Smith, la evocación de los Bobby Watson (escena 1), el reencuentro de los Martin (escena 4), y suprimir el episodio de las llamadas a la puerta (escena 7), las intervenciones del Bombero para calmar las mentes acaloradas -por el debate acerca de "la relación existente entre una llamada al timbre y la presencia de alguien a la puerta"-, y la parodia de las conversaciones sociales (escena 8).

El discurso culinario de la Señora Smith (escena 1)⁶³:

Este fragmento consta de 10 réplicas menos (Rs 5, 6, 9-16) que transcribimos en el Anexo II. De estas 10 réplicas, 5 están atribuidas al Señor Smith que, como única réplica a las incesantes consideraciones de su esposa, sigue leyendo el periódico y chasquea la lengua. Las otras 5 réplicas atribuidas a la Señora Smith son ciertamente reiterativas -como en la R.9-, o insisten demasiado en el tema culinario -como en la R.15, lo cual pudo favorecer su supresión:

R.9: Sra. Smith.- Le poisson était frais. Je m'en suis léché les babines. J'en ai pris deux fois. Non, trois fois. Ça me fait aller aux cabinets. Toi aussi tu en as pris trois fois. Cependant la troisième fois, tu en as pris moins que les deux premières fois, tandis que moi j'en ai pris beaucoup plus. J'ai mieux mangé que toi, ce soir. Comment ça se fait? D'habitude, c'est toi qui manges le plus. Ce n'est pas l'appétit qui te manque.

R.15: Sra. Smith.- Mrs Parker connaît un épicier bulgare, nommé Popochef Rosenfeld, qui vient d'arriver de Constantinople. C'est un grand spécialiste en yaourt. Il est diplômé de l'école des fabricants de yaourt d'Andrinople. J'irai demain lui acheter une grande marmite de yaourt bulgare folflorique. On n'a pas souvent des choses pareilles ici, dans les environs de Londres.

No obstante, una serie de fragmentos pudieron ser considerado inconvenientes por la falta de ponderación que manifiestan, o por la conducta indecente que estos burgueses, aparentemente respetables, tienen en realidad al revelar su adicción al alcohol:

R.9: Mme. Smith.- Le poisson était frais, je m'en suis léché les babines. (...). Ça m'a fait aller aux cabinets...

R.13: Mme. Smith.- Notre petit garçon aurait bien voulu boire de la bière, il aimera s'en mettre plein la lampe, il te ressemble. Tu as vu à table, comme il visait la bouteille? (...) On aurait bien fait peut-être de prendre, au dessert, un petit verre de vin de Bourgogne australien mais je n'ai pas apporté le vin à table afin de ne pas donner aux enfants une mauvaise preuve de gourmandise. Il faut leur apprendre à être sobre et mesuré dans la vie.

La Evocación de los Bobby Watson (escena 1)⁶⁴:

⁶³ E. Ionesco (1954). *Théâtre I, op. cit.*, págs. 21-23.

⁶⁴ *Op. cit.*, págs. 24-26.

Este fragmento consta de 11 réplicas menos (Rs. 42-52) que transcribimos en el Anexo II. En este episodio los personajes de la obra adoptan extrañas libertades con los principios elementales del pensamiento racional. En unas pocas réplicas son capaces de falsear los principios lógicos con la mayor seguridad. Sucesivamente pueden afirmar, por ejemplo, que Bobby Watson ha muerto hace dos años, para enseguida afirmar que fueron a su entierro hace año y medio, y que ya hacía tres años que hablaron de su desaparición. Luego, para rematar el conjunto, se dice que llevaba cuatro años muerto y estaba todavía caliente.

El tramo suprimido sigue alterando el principio de contradicción al hacer coexistir dos ideas contradictorias. Ejemplo (hablando de la Sra. Bobby Watson):

R.43: M. Smith.- Elle a des traits réguliers et pourtant on ne peut pas dire qu'elle est belle. Elle est trop grande et trop forte. Ses traits ne sont pas réguliers et pourtant on peut dire qu'elle est très belle. Elle est un peu trop petite et trop maigre (...).

Luego, aunque ya se había dicho que Bobby Watson estaba casado, la Sra. Smith pregunta: "Et quand pensent-ils se marier, tous les deux?". Después de una breve pausa añade sin transición: "C'est triste pour elle d'être demeurée veuve si jeune". También el Sr. Smith observa: "Heureusement qu'ils n'ont pas eu d'enfants", y tres réplicas más tarde su esposa añade: "Mais qui prendra soin des enfants? Tu sais bien qu'ils ont un garçon et une fille. Comment s'appellent-ils?". A lo cual el Sr. Smith contesta sin vacilación: "Bobby et Bobby comme leurs parents. (...)".

Reencuentro de los Martin (escena 4)⁶⁵:

Este fragmento consta de 17 réplicas menos que transcribimos en el Anexo II⁶⁶. El cuadro 6 resume la supresión y el nuevo reparto de réplicas al que dio lugar la nueva versión del adaptador.

⁶⁵ *Op. cit.*, págs. 28-32.

⁶⁶ Se trata de las réplicas siguientes: Rs. 15, 16, 19, 20, 25, 26, 31, 32, 33, 36, 37, 44, 45, 50, 51.

Cuadro 6.- Permutación y supresión de réplicas en la escena 4 de la versión de Jaime Jaimes, (1968)

Gallimard	Rs. Suprimidas	Jaimes
R. 15	X	
R. 16	X	
R. 17		R. 31
R. 18		R. 32
R. 19	X	
R. 20	X	
R. 21		R. 33
R. 22		R. 34
R. 23		R. 35
R. 24		R. 36
R. 25	X	
R. 26	X	
R. 27		R. 37
R. 28		R. 38
R. 29		R. 29
R. 30		R. 30
R. 31	X	
R. 32	X	
R. 33	X	
R. 34		R. 39
R. 35		R. 40
R. 36	X	
R. 37	X	
R. 38		R. 41
R. 39		R. 42
R. 40		R. 43
R. 41		R. 44
R. 42		R. 45
R. 43		R. 46
R. 44	X	
R. 45	X	
R. 46		R. 47
R. 47		R. 48
R. 48		R. 49
R. 49		R. 50
R. 50	X	
R. 51	X	
R. 52		R. 51
R. 53		R. 53
R. 54		R. 52

A lo largo de esta larga escena, los Martín van atando cabos y proceden al recuento de los elementos que les son comunes, para concluir que efectivamente tienen una vida en común. El esquema, que se repite indefinidamente, consiste primero en la exposición de un dato por uno de los conyúges (generalmente el Sr. Martín) (proposición 1); luego el otro contesta que coincidentemente se encuentra en la misma situación (proposición 2); el primero concluye que debieron encontrarse en tal circunstancia y eventualmente el otro asiente (conclusión); para acabar uno o ambos personajes reconocen no estar seguros(s) de ello (olvido).

Cuadro 7.- Supresión de réplicas en la escena 4

R. 13	Proposición 1
R. 14	Proposición 2
<u>R. 15</u>	<u>Conclusión</u>
R. 16	Afirmación + olvido
R. 17	Proposición 1
R. 18	Proposición 2
<u>R. 19</u>	<u>Conclusión</u>
<u>R. 20</u>	<u>Afirmación + olvido</u>
R. 21	Olvido + conclusión
R. 22	Afirmación
R. 23	Proposición 1
R. 24	Proposición 2
<u>R. 25</u>	<u>Conclusión</u>
<u>R. 26</u>	<u>Afirmación + olvido</u>
R. 27	Olvido + conclusión
R. 28	Afirmación + olvido
R. 29	Proposición 1
R. 30	Proposición 2
<u>R. 31</u>	<u>Conclusión</u>
<u>R. 32</u>	<u>Afirmación + olvido</u>
<u>R. 33</u>	<u>Olvido</u>
R. 34	Proposición 1
R. 35	Proposición 2
<u>R. 36</u>	<u>Conclusión</u>
<u>R. 37</u>	<u>Afirmación + olvido</u>
R. 38	Proposición 1
R. 39	Proposición 2
R. 40	Conclusión
R. 41	Olvido
R. 42	Proposición 1
R. 43	Proposición 2
<u>R. 44</u>	<u>Conclusión parcial + olvido</u>
<u>R. 45</u>	<u>Afirmación</u>
R. 46	Conclusión
R. 47	Afirmación + olvido
R. 48	Proposición 1
R. 49	Proposición 2
<u>R. 50</u>	<u>Conclusión</u>
<u>R. 51</u>	<u>Afirmación</u>
R. 52	Reconocimiento
R. 53	Reconocimiento
R. 54	Reconocimiento

En el cuadro precedente hemos querido mostrar cómo el intercambio de réplicas sigue generalmente dicho esquema. Las réplicas subrayadas corresponden a las que se suprimieron. Observamos cómo la conclusión y la prueba de amnesia que manifiesta nuestra pareja son sistemáticamente obviadas. Ejemplo:

Proposición 1 R.23: Sr. Martin.- Yo ocupaba el asiento nº3, junto a la ventana, estimada señora.

Proposición 2 R.24: Sra. Martin.- ¡Qué curioso! Yo ocupaba el asiento nº6, junta la ventana, frente a Usted, Estimado señor.

Réplicas suprimidas:

Conclusión R.25: M. Martin.- Oh, mon Dieu, comme c'est curieux et quelle coïncidence!... Nous étions donc vis-à-vis, chère Madame! C'est là que nous avons dû nous voir!

Olvido R.26: Mme. Martin.- Comme c'est curieux! C'est possible mais je ne m'en souviens pas, Monsieur!

En definitiva, sólo se ha conservado la información más relevante, así como las deducciones y alardes de amnesia estrictamente necesarios para que la conversación no se estanque, y el ritmo se incrementa a medida que se acumulan estas "inquietantes coincidencias".

Supresión del episodio de las llamadas a la puerta (escena 7)⁶⁷:

Este fragmento consta de 35 réplicas que transcribimos en el Anexo II (Rs. 55-89). Este episodio también consta de un solo esquema, cuya repetición a lo largo de la escena provoca la irritación de los personajes y la subsiguiente querrela de los Smith, que a su vez desencadena un cambio de alianza temporal: se pasa de la desunión inicial de los Smith y de los Martin a la riña verbal que enfrenta a hombres y mujeres. De las cuatro llamadas sólo se respeta la primera:

⁶⁷ E. Ionesco (1954). *Théâtre I, op. cit.*, págs. 37-39.

Primera llamada.

a) Comentario del señor Martin y observaciones de los señores Smith.

R.50: Sr. Martin.- ¿Por qué no? Se ven cosas todavía más extraordinarias cuando se circula. Por ejemplo, esta mañana he visto yo mismo sentado en el metro en un banco a un señor que leía tranquilamente el diario.

R.51: Sra. Smith.- ¿Qué extravagante!

R.52: Sr. Smith.- ¡Sería el mismo!

b) Llamada al timbre.

Llaman en la puerta de entrada.

c) Intervención del señor Smith.

R.53: Sr. Smith.- Llaman.

d) La señora Smith se levanta para ir a abrir.

R.54: Sra. Smith.- Debe de ser alguien. Voy a ver.

(Va a ver. Abre y vuelve con el Capitán de bomberos que aparece al acecho de algún incendio con una manguera en las manos.)

En las réplicas suprimidas, el esquema se repite en tres ocasiones, cada vez con variaciones que conducen la acción al paroxismo de la excitación. Pero súbitamente recae la tensión cuando el señor Smith reaparece con el Bombero, lo cual causa sorpresa y expectación en los demás personajes.

Segunda llamada.

a) Comentario del señor. Martin.

R.55: M. Martin.- Je vais vous donner un autre exemple.

b) Llamada al timbre.

Sonnette.

c) Intervención del señor Smith.

R.56: M. Smith.- Tiens on sonne.

d) La señora Smith se levanta para ir a abrir, comprueba que no hay nadie y vuelve a su asiento.

R.57: Mme. Smith.- Ça doit être quelqu'un. Je vais voir.*(Elle va voir. Elle ouvre et revient.)* Personne.

Tercera llamada.

a) Intervención de los señores Martín.

R.58: M. Martin (*qui a oublié où il en est*).- Euh!...

R.59: Mme. Martin.- Tu disais que tu allais donner un autre exemple.

b) Llamada al timbre.

Sonnette.

c) Intervención del señor Smith.

R.61: M. Smith.- Tiens on sonne.

d) La señora Smith se levanta para ir a abrir, comprueba que no hay nadie y vuelve a su asiento.

Progresión de la trama.

En un principio la señora Smith se niega a levantarse y hace el balance de la situación; por su parte el señor Smith sigue manteniendo que si llamaron a la puerta debe haber alguien. La señora Smith alega que la experiencia demuestra lo contrario.

R.62: Je ne vais plus ouvrir.

R.63: M. Smith.- Oui, mais il doit y avoir quelqu'un!

R.64: Mme. Smith.- La première fois, il n'y avait personne. La deuxième fois, non plus. Pourquoi crois-tu qu'il y aura quelqu'un maintenant?

R.65: M. Smith.- Parce qu'on a sonné.

A continuación intervienen los señores Martin y cada uno se define por la persona de su sexo originando una lucha entre hombres y mujeres:

R.66: Mme. Martin.- Ce n'est pas une raison.

R.67: M. Martin.- Comment? Quand on entend sonner à la porte, c'est qu'il y a quelqu'un à la porte qui sonne pour qu'on lui ouvre la porte.

R.68: Mme. Martin.- Pas toujours. Vous avez vu tout à l'heure!

R.69: M. Martin.- La plupart du temps, si.

R.70: M. Smith.- Moi, quand je vais chez quelqu'un, je sonne pour entrer. Je pense que tout le monde fait pareil et que chaque fois qu'on sonne c'est qu'il y a quelqu'un.

R.71: Mme. Smith.- Cela est vrai en théorie. Mais dans la réalité, les choses se passent autrement. Tu as bien vu tout à l'heure.

R.72: Mme. Martin.- Votre femme a raison.

R.73: M. Martin.- Oh! Vous les femmes, vous vous défendez toujours l'une l'autre.

Finalmente la señora Smith se decide a comprobar que no se encuentra nadie en la puerta y vuelve a su asiento:

R.74: Mme. Smith.- Eh bien, je vais aller voir. Tu ne diras pas que je suis entêtée, mais tu verras qu'il n'y a personne! (*Elle va voir. Elle ouvre la porte et la referme.*)

Tu vois, il n'y a personne.

Elle revient à sa place.

R.75: Mme. Smith.- Ah! Ces hommes qui veulent toujours avoir raison et qui ont toujours tort!

Cuarta llamada.

a) Intervención del señor Martin: Ninguna.

b) Llamada al timbre: *On entend de nouveau sonner.*

c) Intervención del señor Smith:

R.76: M. Smith.- Tiens on sonne. Il doit y avoir quelqu'un.

d) En un ataque de cólera, esta vez la señora Smith se niega rotundamente a levantarse a abrir la puerta.

R.77: Mme. Smith (qui fait une crise de colère).- Ne m'envoie plus ouvrir la porte. Tu as vu que c'était inutile. L'expérience nous apprend que lorsqu'on entend sonner à la porte, c'est qu'il n'y a jamais personne.

La lucha entre sexos opuestos se recrudece:

R.78: Mme. Martin.- Jamais.

R.79: M. Martin.- Ce n'est pas sûr.

R.80: M. Smith.- C'est même faux. La plupart du temps, quand on entend sonner à la porte, c'est qu'il y a quelqu'un.

R.81: Mme. Smith.- Il ne veut pas en démordre.

R.82: Mme. Martin.- Mon mari aussi est très têtu.

R.83: M. Smith.- Il y a quelqu'un.

R.84: M. Martin.- Ce n'est pas impossible.

R.85: Mme. Smith.- (à son mari).- Non.

R.86: M. Smith.- Si.

R.87: Mme. Smith.- Je te dis que non. En tout cas, tu ne me dérangeras plus pour rien. Si tu veux aller voir, vas-y toi-même!

R.88: M. Smith.- J'y vais.

El señor Smith vuelve triunfante acompañado del Capitán de bomberos, bajo las miradas estupefactas de los demás personajes:

R.89: M. Smith, *va ouvrir.*- Ah! How do you do! (*Il jette un regard à Mme. Smith et aux époux Martin qui sont tous surpris.*) C'est le Capitaine des Pompiers!

Supresión de la mediación del Bombero para calmar las mentes acaloradas (escena 8)⁶⁸:

Este fragmento consta de 60 réplicas que transcribimos en el Anexo II (Rs. 1-60). La controversia entre los Smith persigue y el Bombero intenta actuar de moderador. Entramos de lleno en lo burlesco. La llegada inesperada del Capitán de bomberos no ha interrumpido el debate suscitado por el misterio de las llamadas al timbre. Él mismo sólo ha podido resolver parcialmente el problema, puesto que no había llamado más que la tercera y la cuarta vez. Una verdad se impone pues, devolviendo a las cosas toda su sencillez: cuando llaman a la puerta, a veces hay alguien, y otras veces no hay nadie. Esta cuestión primordial solucionada, queda por recibir al visitante y conocer el motivo de su sorprendente irrupción.

Supresión de la parodia de las conversaciones sociales (escena 8)⁶⁹:

Este episodio consta de 24 réplicas menos que transcribimos en el Anexo II (Rs. 78-101). La versión de Jaimes que se detuvo con la entrada del Bombero después de la primera llamada, se reanuda cuando la señora Smith invita al Bombero a sentarse para conversar con ellos.

En la versión de Jaimes, la escena empieza con una conversación acerca del tema del fuego, pero de pronto cambia el tema de la conversación cuando el Bombero les propone relatar anécdotas.

En el fragmento suprimido la función de bombero es para nuestro insólito personaje un oficio o un "hobby", con las mezquinas consideraciones prácticas que esto implica, los escasos buenos negocios ("una o dos asfixias por gas (R.89)") y una deontología profesional descomedida. Quizás se le puede disculpar porque el sistema al que pertenece es también incoherente: nos enteramos en la escena 10 que casi es programado: "esto me recuerda que debo irme. Puesto que Ustedes no tienen hora, yo, dentro de tres cuartos de hora y dieciséis minutos exactamente, tengo un incendio en el otro extremo de la ciudad (R.6)", prohibición de intervenir en edificios eclesiásticos, en casas de extranjeros y asegurados, tolerancia con respecto al trabajo clandestino, etc. ¿Cómo no pensar en las

⁶⁸ *Op. cit.*, págs. 39-41.

⁶⁹ *Op. cit.*, págs. 43-44.

novelas de anticipación, tales como *Un mundo feliz -Brave New World-* (1932) de Huxley o *1984* (1949) de Orwell, donde todo está organizado de manera científica e inhumana, los sentimientos, los fenómenos naturales, la vida y la muerte?

Puesto que entre el Bombero y los demás personajes no existe más que una relación social muy artificial, el fuego se convierte en tema de conversación: el olor del fuego, su probabilidad ("Le prometo que le avisaremos en cuanto haya algo. [R.76]") y, con una imperturbable lógica, el tópico de toda conversación en la que participa un oficial: "Parece que el trabajo va mal en estos tiempos. (R.81)". Acerca de este tema, el parloteo cotidiano dispone de buenos elementos: los impuestos, la competencia de las importaciones, los consejos y las buenas direcciones que se dan al oído, los escándalos que uno no iría a denunciar y las perogrulladas tales como:

R.89: Pompier.- (...) Ainsi, une jeune femme s'est asphyxiée, la semaine dernière, elle avait laissé le gaz ouvert.

R.90: Mme. Martin.- Elle l'avait oublié?

R.91: Pompier.- Non, mais elle a cru que c'était son peigne.

R.92: Mr. Smith.- **Ces confusions sont toujours dangereuses!**

Todos los elementos de una conversación amistosa están reunidos y tratados de forma paródica. El proceso de asimilación ha llegado a su fin, el Bombero es ahora un amigo al que invitan a quedarse y al que agasajan.

No obstante, detrás de esta fachada agradable y de estas piruetas burlescas triunfan la indiferencia y el absurdo. Las palabras están desprovistas de significado concreto, y las bromas proceden de un humor macabro sin que nadie se haya percatado de ello. Las malas noticias son las buenas, y las "buenas direcciones" son las de posibles víctimas, las leyes son segregacionistas y nocivas, los impuestos protegen contra el incendio, y la muerte de una desgraciada que -triunfo del absurdo- creyó que la llave del gas era su peine, no suscita más que un comentario indiferente. Mundo al revés, humanidad sin alma que se da la ilusión de existir y que confunde palabras y realidad, parloteo y comunicación, vida social y vida profunda. Esta escena, cuyo carácter cómico es incontestable, da, al mismo tiempo, una idea sumaria del universo de Ionesco, absurdo y desesperado.

Dentro de los fragmentos suprimidos se encuentran también cinco situaciones

disparaes⁷⁰ a las que el adaptador probablemente no supo encontrar un sentido muy definido. En primer lugar, se trata de la famosa declaración de Mary⁷¹ anunciando sin ton ni son que ha comprado un orinal. Por el año 1968, tal réplica quizás ya no conservaba el valor cómico y subversivo que portaba en 1950.

Luego se suprimieron dos de las fábulas: la del “zorro y la serpiente”, que cuenta el señor Smith, y que Nicolas Bataille ya había determinado representar gestualmente en su montaje, y la del “resfriado” que cuenta el Bombero. Esta interminable fábula consta de una oración principal y de veintiuna oraciones de relativo que se engastan las unas en las otras en una sola frase, por medio de veinte conectores (dont, que, avec laquelle, qui), ilustrando la “recursividad” de la que hablaba Chomsky según el modelo siguiente: “Mon beau-frère avait, du côté paternel, un cousin germain dont un oncle maternel avait un beau-père dont le grand-père paternel [...]”⁷². Consecuentemente tampoco aparece el final de la interminable anécdota del Bombero que los demás personajes interrumpen con réplicas que se responden en eco o con frases que presentan analogías sonoras:

R. 163: M. Martin.- J’ai connu cette troisième femme, si je ne me trompe. Elle mangeait du poulet dans un guêpier.

R. 168: Le Pompier.- ... s’était remariée avec un vitrier, plein d’entrain, qui avait fait, à la fille d’un chef de gare, un enfant qui avait su faire son chemin dans la vie...

R. 169: Mme. Smith.- Son chemin de fer...

R. 170: M. Martin.- Comme aux cartes⁷³.

R. 171: Le Pompier.- Et avait épousé une marchande de neuf saisons⁷⁴, dont le père avait un frère, maire d’une petite ville, qui avait pris pour femme une institutrice blonde dont le cousin, pêcheur à la ligne...

R. 172: M. Martin.- À la ligne morte?

R. 175: Le Pompier.- ... et dont le père avait été élevé au Canada par une vieille femme qui était la nièce d’un curé dont la grand-mère attrapait, parfois, en hiver, comme tout le monde, un rhume.

R. 176: Mme. Smith.- Curieuse histoire. Presque incroyable.

R. 177: M. Martin.- Quand on s’enrhume, il faut prendre des rubans.

⁷⁰ Reproducimos integralmente los cinco episodios en el Anexo II.

⁷¹ E. Ionesco (1954). *Théâtre I, op. cit.*, escena 2, pág. 27: R. 8: Mary.- *éclate de rire. Puis elle pleure. Elle sourit*: Je me suis acheté un pot de chambre.

⁷² *Op. cit.*, escena 8, pág. 47.

⁷³ El ferrocarril (“chemin de fer”) es un juego de baraja que se parece al bacará.

⁷⁴ Se trata de una deformación de “une marchande de quatre saisons”, que es una vendedora ambulante de hortalizas.

R. 179: Mme. Martin.- Excusez-moi, Monsieur le Capitaine, je n'ai pas très bien compris votre histoire. À la fin, quand on arrive à la grand-mère du prêtre on s'empêtre.

R. 180: M. Smith.- Toujours on s'empêtre entre les pattes du prêtre.

También se olvidó el fragmento de transición que precede a la larga anécdota del “resfriado”, donde, excediéndose en dar muestras de cortesía, la señora Smith llega a ponerse de rodillas para suplicar al Bombero que les cuente otra anécdota, mientras la señora Martin declara, ardiendo de impaciencia: “Vous avez un coeur de glace. Nous sommes sur des charbons ardents.”⁷⁵. Pero en cuanto el Bombero accede a ello, en un aparte, el auditorio demuestra su exasperación:

Mme. Smith, *au Pompier*.- Encore une, Capitaine.

Le Pompier.- Oh non, il est trop tard.

M. Martin.- Dites quand même.

Le Pompier.- Je suis trop fatigué.

M. Smith.- Rendez-nous ce service.

M. Martin.- Je vous en prie.

Le Pompier.- Non...

Mme. Martin.- Vous avez un coeur de glace. Nous sommes sur des charbons ardents.

Mme. Smith, *tombe à ses genoux, en sanglotant, ou ne le fait pas*.- Je vous en supplie.

Le Pompier.- Soit.

M. Smith, *à l'oreille de Mme. Martin*.- Il accepte! Il va encore nous embêter.

Mme. Martin.- Zut.

Mme. Smith.- Pas de chance. J'ai été trop polie.

En último lugar, es preciso resaltar la supresión de dos réplicas de índole erótico⁷⁶, precisamente porque acusan una deficiencia de tipo moral:

R. 20: Le Pompier.- C'est elle qui a éteint mes premiers feux.

R. 21: Mary.- Je suis son petit jet d'eau.

4.3.2.2. La versión escénica de Trino Martínez Trives (1955).

⁷⁵ E. Ionesco (1954). *Théâtre I, op. cit.*, escena 8, pág. 47.

⁷⁶ *Op. cit.*, escena 9, R.20 y R.21, pág. 50.

El análisis macroestructural nos revela que esta versión consta de 531 réplicas, es decir 34 réplicas menos que el texto de Gallimard. Se suprimieron 42 réplicas a las que hemos restado las ocho réplicas que el traductor añadió y llegamos al resultado final de 34 réplicas menos que el texto original. Pero muchas de las réplicas suprimidas proceden de la fusión sistemática de dos réplicas consecutivas atribuidas a un mismo personaje. Con lo cual en realidad el texto no se perdió:

Escena 1⁷⁷ (pág.23)

Texto original:

R.28: M. Smith.- Naturellement.

R.29: M. Smith, *toujours avec son journal*.- Il y a quelque chose que je ne comprends pas. Pourquoi à la rubrique de l'état civil, dans le journal, donne-t-on toujours l'âge des personnes décédées et jamais celui des nouveaux-nés? C'est un non-sens.

Texto traducido:

R.28 y R.29:

Sr. Smith.- Naturalmente. (*Pausa. Siempre con su periódico*). Hay algo que no acabo de entender: ¿Por qué en los ecos de sociedad de los periódicos dicen siempre la edad de las personas fallecidas y jamás la de los recién nacidos? No tiene sentido.

Los otros ejemplos de fusión se recopilaron en el Anexo II.

Excepcionalmente se fusionaron réplicas atribuidas a personajes diferentes. En la escena 8 (página 49) el traductor fusionó R.183, R.184 y R.185 y procedió a una ligera adaptación acerca del tema del tiempo tal como sigue:

Texto original:

R.183: Mme. Smith.- Nous n'avons pas l'heure chez nous.

R. 184: Le Pompier.- Mais la pendule?

R. 185: M. Smith.- Elle marche mal. Elle a l'esprit de contradiction. Elle indique toujours le contraire de l'heure qu'il est.

Texto traducido:

R.183: Sra. Smith.- En casa no tenemos hora. O más bien tenemos la hora que fue ayer o pasado mañana. Nunca estamos al día.

Dentro de las réplicas suprimidas entre las escenas 1 y 10 cabe señalar el fragmento siguiente de la escena 7 (páginas 34-35):

R.6: M. Martin.- Hm, hm, hm, hm.

Silence.

⁷⁷ *Op. cit.*

R.12: M. Smith.- Ah, la la la la.

Silence.

R.13: M. Martin.- Vous avez du chagrin?

Silence.

R.14: Mme. Smith.- Non. Il s'emmerde.

Silence.

R.15: Mme. Martin.- Oh, Monsieur, à votre âge, vous ne devriez pas.

Silence.

R.16: M. Smith.- Le coeur n'a pas d'âge.

Silence.

R.17: M. Martin.- C'est vrai.

Silence.

R. 18: Mme. Smith.- On le dit.

Silence.

R.19: Mme. Martin.- On dit aussi le contraire.

Silence.

R.20: M. Smith.- La vérité est entre les deux.

Silence.

R.21: M. Martin.- C'est juste.

R.22: Mme. Smith, *aux époux Martin*.- Vous qui voyagez beaucoup, vous devriez **pourtant** avoir des choses intéressantes à nous raconter.

Obviamente, lo que motivó la supresión de las réplicas 12 a 21 fue la famosa R.14 que nos trae en mente la palabra un tanto deformada con la que Alfred Jarry inicia su *Ubu Roi*. Indudablemente, el traductor prefirió pasar por alto este fragmento para evitar problemas con la censura. En cuanto a la réplica 6, debe tratarse de un olvido detrás de tres réplicas que repiten lo mismo, o tal vez no quiso insistir, como pretendía Ionesco, sobre el hecho de que los personajes se aburren terriblemente y no saben cómo entablar conversación, lo que parece apuntar la réplica 22, que también omitió.

Luego, en la escena 8 (página 45), un juego de palabras difícil de reproducir en castellano fue también eliminado:

R.125: Le Pompier.- [...] et la mairie prit alors toutes les mesures édictées par les circonstances à la mode.

R.126: M. Smith.- À la mode de Caen.

R.127: M. Martin.- Comme les tripes.

El resto de las supresiones son réplicas suprimidas de poca relevancia que recopilamos en el Anexo II.

Entre las ocho réplicas añadidas se encuentran los episodios chistosos que el traductor introdujo para ganarse la simpatía del público, y que ya expusimos

anteriormente⁷⁸ al comentar la versión de J. Hinojosa, quien procedió de la idéntica manera. También debemos señalar la descomposición de la réplica 44 (escena 4, pág.31), que devuelve más agilidad a una frase muy larga:

Texto original:

R.44: M. Martin (*songeur*).- Comme c'est curieux, comme c'est curieux, comme c'est curieux et quelle coïncidence! Vous savez, dans ma chambre à coucher j'ai un lit. Mon lit est couvert d'un édredon vert. Cette chambre, avec ce lit et son édredon vert, se trouve au fond du corridor, entre les waters et la bibliothèque, chère Madame!

Texto traducido:

R.44.1: Sr. Martin (*Soñador*).- Qué curioso, qué curioso, qué curioso y qué coincidencia. Le voy a explicar: en la habitación en que duermo hay una cama.

R.44.2: Sra. Martin.- ¡Ay! ¡Qué curioso y qué inquietante coincidencia!

R.44.3: Sr. Martin.- Esta cama está cubierta por un edredón verde, y está situada al fondo del corredor, entre el water y la biblioteca, querida señora.

4.3.3. LOS CASOS DE ADECUACIÓN AL TEXTO ORIGINAL: LAS VERSIONES DE ECHÁVARRI (1961), VALLESPINOSA (1963), MILLÁN (1971), LLÁCER (1974) Y CANSECO (1984).

En estas versiones, las modificaciones realizadas no son de suma importancia⁷⁹. La supresión de réplicas corresponde fundamentalmente a la fusión de dos réplicas consecutivas destinadas a un mismo personaje. En la versión de Canseco, dos réplicas debieron ser suprimidas por equivocación⁸⁰. Se ubican en el tramo del “discurso culinario” de la señora Smith y parecen corresponder a un olvido. Si el adaptador hubiera querido acortar tal episodio, habría procedido a la supresión de un fragmento más extenso. Por otro lado, nada en el texto de la réplica parece justificar su anulación.

En conclusión, el estudio de dichos textos revela que las modificaciones que se llevaron a cabo son de índole tipográfica y que el texto original fue respetado en su casi totalidad hasta llegar a la escena final que la mayoría de los traductores decidieron adaptar.

⁷⁸ Apartado 1a Adición de réplicas nuevas.

⁷⁹ Remitimos al lector al Anexo II para su consulta.

⁸⁰ Se trata de las réplicas R.10 y R.11 de la escena 1 en: E. Ionesco (1954). *Théâtre I, op. cit.*, pág. 22.

4.3.4. LOS FENÓMENOS DE MODIFICACIÓN DETECTADOS.

La traducción al castellano y al catalán del texto de las réplicas ha supuesto una serie de modificaciones que conviene comentar. En primer lugar, las referencias culinarias del monólogo inicial de la señora Smith sufrieron unos cambios. Las “patatas con tocino”⁸¹, (“pommes de terre au lard” y “Les pommes de terre sont très bonnes avec le lard”⁸²) se tradujo por “patatas salteadas en manteca” y “Las patatas están muy sabrosas con manteca”⁸³ (Trives), las “papas fritas” y “las papas son muy buenas con la manteca”⁸⁴ (Millán), “patatas guisadas” y “Las patatas estaban muy bien con esa salsa (Hinojosa)”⁸⁵.

Por otro lado fue extraño comprobar que “La tarte aux coings et aux abricots”⁸⁶, se tradujo en varias ocasiones como “La tarta de membrillo y fríjoles” (Echávarri⁸⁷, Llacer⁸⁸), o “La tarta de judías con membrillo” (Canseco⁸⁹), “El pastís de codonys i fesols -El pastel de membrillo y judías-” (Vallespinosa⁹⁰), o aún más “La tarta de frijoles” (Millán⁹¹). J. Hinojosa es el único en obviar esta mezcla un tanto insólita y prefiere actualizarla con la

⁸¹ Recordemos que en *Jacobo o la sumisión* (*Jacques ou la soumission*), Jacques debe decir que le encantan las patatas con tocino, lo cual simboliza su integración social: “Eh bien oui, oui, na, j’adore les pommes de terre au lard!”, E. Ionesco (1954). *Théâtre I, op.cit.*, pág. 107.

⁸² *Op. cit.*, R.1 y R.3 respectivamente, pág. 21.

⁸³ Ejemplar de archivo (Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares), n.º de expediente 193-55, fecha: 5-VII-1955, traducción de Trino Martínez Trives, páginas 1 y 2 respectivamente.

⁸⁴ Ejemplar de archivo (Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares), n.º de expediente 384-71, fecha: 27-VII-1971, traducción de José Luis Millán, pág. 1.

⁸⁵ Traducción de Joaquín Hinojosa (17 de noviembre de 1990), libreto de escena, pág. 2.

⁸⁶ E. Ionesco (1954). *Théâtre I, op. cit.*, R.13, pág. 22.

⁸⁷ E. Ionesco. *Teatro* (*La Cantante Calva, La Lección, Jacobo o la sumisión, Las Sillas, Víctimas del deber, Amadeo o cómo salir del paso*), traducción de Luis Echávarri, Buenos Aires, Editorial Losada, S.A., 1964, pág. 16.

⁸⁸ E. Ionesco. *Obras Completas*, traducción de Luis Echávarri revisada por Elena Llacer, Madrid, Aguilar s.a. de ediciones, 1973, pág. 30.

⁸⁹ Traducción de Manuel Canseco (1984), Libreto de escena, pág. 2.

⁹⁰ E. Ionesco. *La Cantant Calba*, traducción de Bonaventura Vallespinosa, Barcelona, Quaderns de teatre, Joaquim Horta Editor, 1963, pág. 7.

⁹¹ *Op. cit.*, pág. 1, ver nota 84.

frase “La tarta de queso y arándanos estaba deliciosa⁹²”. Por otra parte, estas mismas versiones traducían “Mrs. Parker connaît un **épicier bulgare**, nommé **Popochef Rosenfeld** (...). J’irai demain lui acheter une grande marmite de **yaourt bulgare folklorique**⁹³” por “La señora Parker conoce **un almacenero rumano**, llamado **Popesco Rosenfeld** (...). Mañana iré a comprarle una gran olla de **yogurt rumano folklórico**.” (Echávarri⁹⁴), “La senyora Parker coneix un **adroguer romanès**, el senyor **Popesco Rosenfeld**(...). Demà li aniré a comprar una bona cassola de **iogurt romanès_folklòric** (Vallespinosa⁹⁵), ”Mistress Parker conoce un **tendero rumano** llamado **Popesco Vazari** (...). Mañana voy a ir sin falta a comprarles una gran marmita de **yogurt folklórico**.” (Trives⁹⁶), “La señora Parker conoce un **tendero rumano**, llamado **Popesco Rosenfeld** (...). Mañana iré a comprarle una gran olla de **yogur rumano_folklórico**.” (LLácer⁹⁷), “La señora Parker conoce a un **tendero rumano llamado_Popesco Rosenfeld** (...). Iré mañana a comprarle una gran marmita de **yoghurt folklórico**.” (Millán⁹⁸), “La señora Parker conoce **un tendero rumano llamado Popescu Rosenfeld**(...). Mañana iré a comprarle una gran olla de **yogurt rumano folklórico**.” (Canseco⁹⁹), y finalmente “La señora Parker conoce a un **rumano** que tiene una tienda de ultramarinos que se llama **Popesco Rosenfeld** (...). Mañana iré a comprarle una gran olla de **yogourt casero rumano**.” (Hinojosa¹⁰⁰). Y es que, en su origen, en el dactilograma del texto rumano¹⁰¹, en *Cahiers du Collège de Pataphysique*¹⁰² y en la edición

⁹² *Op. cit.*, pág. 2, ver nota 85.

⁹³ E. Ionesco (1954). *Théâtre I*, *op. cit.*, R.15, pág. 22.

⁹⁴ *Op. cit.*, pág. 16, ver nota 87.

⁹⁵ *Op.cit.*, pág. 7 , ver nota 90.

⁹⁶ *Op. cit.*, págs. 4-5, ver nota 83.

⁹⁷ *Op. cit.*, pág. 30, ver nota 88.

⁹⁸ *Op. cit.*, pág. 1, ver nota 84.

⁹⁹ *Op. cit.*, pág.2, ver nota 89.

¹⁰⁰ *Op. cit.*, pág. 3, ver nota 85.

¹⁰¹ Según lo que comenta E. Jacquart (1993). *Op. cit.*, pág.140: “Si dans l’édition originale publiée en 1954 chez Gallimard l’épicer s’appelait Popochef Rosenfeld le dactylogramme du texte roumain et celui du texte français mentionnent tous deux Popescu Rosenfeld”.

¹⁰² *Op. cit.*, pág. 12.

de Arcanes¹⁰³, la tarta era de membrillo y judías (“La tarte aux coings et aux haricots était formidable.”), el tendero se llamaba Popesco Rosenfeld y era rumano, así como el yogur. Fue en la edición de Gallimard cuando Ionesco enmienda la mezcla inusual de la tarta y la convierte en “*La tarte aux coings et aux abricots*”. Notemos que la diferencia entre “haricots” y “abricots” depende de una sola [b], y probablemente, en el primer texto de *La Cantante calva*, el autor pensaría poner “la tarte aux coings et aux abricots”. Pero la sustitución de “abricots” por “haricots” pudo responder al deseo del autor por introducir subrepticamente lo insólito en esta escena cotidiana aburrida y rutinaria. En este párrafo, Ionesco multiplica los nombres que evocan países, nacionalidades o culturas: Mrs Parker, Popesco Rosenfeld, Constantinople, Andrinople, y “yaourt roumain folklorique”. El nombre del tendero está basado en una disonancia: Rosenfeld resulta ser un patronímico judío, pero Popesco remite a un referente cultural y religioso ortodoxo, ya que designa al que tiene en su ascendencia a un pope. La desinencia “escu” -o su forma afrancesada “esco”- menciona el origen. Cuando Ionesco lo sustituye por Popochev tal vez quiso suscitar un efecto cómico al jugar con la similitud del nombre “Popochef” con nombres rusos acabados en “-ev”, como en “Tupolev”, “Mendeleïev”, Khrouchtchev” o “Gorbatchev”. El titubeo entre el guiño al país natal y el juego con el tópico de la superioridad búlgara en la fabricación del yogur, y el origen de las ciudades citadas, que son ambas turcas -aunque Andrinópolis fue búlgara- hacen que este yogur sea decididamente cosmopolita.

El consabido regalo de bodas que los Smith quieren hacerles a los Bobby Watson sufre también algunas variaciones. “Pourquoi ne leur offririons-nous pas **un des sept plateaux d’argent** dont on nous a fait cadeau à notre mariage et qui ne nous ont jamais servi à rien?”¹⁰⁴ encuentra las siguientes traducciones: “¿Por qué no les mandamos **una de las siete medias docenas de cucharillas de plata**, de las que fuimos víctimas al casarnos y que nunca nos sirvieron para nada?” (Trives¹⁰⁵), “¿Por qué no les regalamos **una de las siete soperas de plata** que nos regalaron cuando nos casamos, y que nunca nos han servido

¹⁰³ *Op. cit.*, págs. 18-19.

¹⁰⁴ E. Ionesco (1954. *Théâtre I, op. cit.*, pág. 25.

¹⁰⁵ *Op. cit.*, págs. 9-10, ver nota 83.

para nada?” (Hinojosa¹⁰⁶). Bandejas, cucharillas o soperas, cualquier utensilio de menaje es válido para delatar el poco provecho que se les saca a ciertos regalos de boda que se hacen “para cumplir”, y quebrantar el sistema de conveniencias sociales que, como sabemos, Ionesco se propuso denunciar.

En algunos casos es extraño que una réplica tan anodina como la que sigue ofrezca traducciones tan distintas a la propuesta del texto original: “Sr. Smith (...)- Oh!, mon petit poulet rôti, pourquoi craches-tu du feu! (...) Viens nous allons éteindre et nous allons faire dodo!”¹⁰⁷. “Tal réplica ofrece la presencia recurrente del tema menor del fuego (“rôti”/“fuego”) que, junto con otros temas menores, vuelve a aparecer en la obra para darle cohesión. Luego, la mayor dificultad quizás consiste en reproducir la expresión familiar y pueril “faire dodo”.

Sr. Smith (...)- ¡Oh, mi pollita asada! ¿Por qué escupes fuego? (...) **Ven, vamos a apaciguarnos y acostarnos**¹⁰⁸.

Sr. Smith (...)- ¡**Mi cielo, mi bombón! ¿Por qué me provocas?** (...) Bueno, apaguemos las luces y **vámonos al cine de las sábanas blancas**¹⁰⁹.

Sr. Smith (...)- ¡Oh, mi pollita asada! ¿Por qué escupes fuego? (...) Ven, vamos a apagar la luz y **a mimir**¹¹⁰.

Sr. Smith (...)-¡Oh, mi pequeño pollo asado! ¿Por qué te pones furiosa? (...) Ven, vamos a apagar la luz y **nos metemos en la cama**¹¹¹.

Sr. Smith (...)-¡**Ah, pichoncita mía!** Pero ¿por qué te enfadas? (...) Anda, vamos a acostarnos y a hacer las paces¹¹².

¹⁰⁶ *Op.cit*, pág. 4, ver nota 85.

¹⁰⁷ E. Ionesco (1954). *Théâtre I, op. cit*, pág. 27.

¹⁰⁸ Echávarri.*Op. cit*, pág. 20, ver nota 87.

¹⁰⁹ Trives. *Op. cit*, pág. 13, ver nota 83.

¹¹⁰ Llácer. *Op. cit*, pág. 35, ver nota 88.

¹¹¹ Canseco. *Op. cit*, págs. 7-8, ver nota 89.

¹¹² Hinojosa. *Op. cit*, pág.6, ver nota 85.

En la versión de Echávarri, el error de traducción de “nous allons éteindre” por “vamos a apaciguarnos” se debió probablemente a que, tras un final de escena explosivo -el enojo de la señora Smith, y la pregunta de su marido “Pourquoi craches-tu du feu?”-, el traductor interpretó, voluntariamente o no, este segmento como “vamos a calmarnos”.

A nuestro juicio, la propuesta de Hinojosa “¡Ah, pichoncita mía! Pero ¿por qué te enfadas? (...)” para traducir la expresión cariñosa “Mon petit poulet”, aunque haya pasado por alto la referencia al fuego, y la de Llácer “Ven, vamos a apagar la luz y a mimir” resultan ser conjuntamente una buena traducción de la réplica.

Otra de las mayores dificultades que tuvieron que resolver los traductores fue el famoso “Il s’emmerde” de la escena 7¹¹³:

M. Smith.- Hm.	Silence.
Mme. Smith.- Hm, hm.	
Silence.	
Mme. Martin.- Hm, hm, hm.	Silence.
M. Martin.- Hm, hm, hm, hm.	Silence.
Mme. Martin.- Oh, décidément.	Silence.
M. Martin.- Nous sommes tous enrhumés.	Silence.
M. Smith.- Pourtant il ne fait pas froid.	Silence.
Mme Smith.- Il n’y a pas de courant d’air.	Silence.
M. Martin.- Oh non, heureusement.	Silence.
M. Smith.- Vous avez du chagrin?	Silence.
Mme. Smith.- Non. Il s’emmerde.	Silence
Mme. Martin.- Oh, Monsieur, à votre âge, vous ne deviez pas	
Silence.	
M. Smith.- Le coeur n’a pas d’âge.	Silence.
M. Martin.- C’est vrai.	Silence.
Mme. Smith.- On le dit.	Silence.
Mme. Martin.- On dit aussi le contraire.	Silence.
M. Smith.- La vérité est entre les deux.	
Silence	
M. Martin.- C’est juste.	Silence.

Fuera del caso de Trives que, seguramente por evitar problemas con la censura, optó por no traducir la réplica, existen tantas propuestas como traducciones:

Sr. Martin.- ¿Está usted disgustado?

Sra. Smith.- **No. Se enmierda**¹¹⁴.

¹¹³ E. Ionesco (1954). *Théâtre I, op. cit.*, págs. 34-35.

¹¹⁴ Echávarri. *Op. cit.*, pág.27, ver nota 87.

Sr. Smith.- Ah! Brrr! (**Es posa les mans al ventre.**)

Sr. Martin.- ¿Qué us passa, no us trobeu bé?

Sra. Smith.- No. És que se li ha escapat...¹¹⁵.

Sr. Martin.- ¿Está usted disgustado?

Sra. Smith.- No se irrita¹¹⁶.

Sr. Smith.- Vaya, vaya, vaya.

Sr. Martin.- ¿Sufre usted?

Sra. Smith.- No. Se enmienda¹¹⁷.

Sr. Smith.- ¡Ah, la la la la!

Sr. Martin.- ¿Está usted disgustado?

Sra. Smith.- No. Se muere de asco¹¹⁸.

Sr. Smith.- ¡Ay, ay, ay!

Sr. Martin.- ¿Está usted disgustado?

Sra. Smith.- No. Se aburre¹¹⁹.

Sr. Smith.- ¡Ay, ay, ay!

Sr. Martin.- ¿Está usted disgustado?

Sra. Smith.- No. Se amuerma¹²⁰.

Sr. Smith.- ¡Ah!... (**Tarareando**) Prom... proprom... proprom...

Sr. Martin.- ¿Está usted disgustado?

Sra. Smith (confidencial).- No. Es que estas cosas le tocan los cojones¹²¹.

Las propuestas “Se enmierda”, “Se enmienda” y “Se amuerma” son inapropiadas; “Se irrita”, “Se aburre” no traducen la virulencia de “Il s’emmerde”. En cambio el “Es que se li ha escapat” catalán, o “Se muere de asco” y el percutiente “Es que estas cosas le tocan los cojones” infringen, como en francés, las conveniencias sociales.

Por su parte, en la escena 7 Trives deja caer, de cuando en cuando, muy discretas

¹¹⁵ Vallespinosa. *Op. cit.*, pág. 12, ver nota 90.

¹¹⁶ Versión televisiva de Jaimes (1968), RTVE (Dirección de Operaciones Comerciales), cinta vídeo VHS, nº V980056, transcripción manuscrita propia, sin número de página.

¹¹⁷ Millán. *Op. cit.*, pág. 6, ver nota 84.

¹¹⁸ Llácer. *Op. cit.*, pág. 43, ver nota 88.

¹¹⁹ Traducción de Miguel Salabert. *Eugène Ionesco, La Cantante Calva*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, 1989, pág.44.

¹²⁰ Canseco. *Op. cit.*, pág. 16, ver nota 89.

¹²¹ Hinojosa. *Op. cit.*, pág. 13, ver nota 85.

consideraciones acerca de la lamentable situación socio-política que España estaba viviendo entonces:

M. Martin.- Nous sommes tous enrhumés.	Silence.
M. Smith.- Pourtant il ne fait pas froid.	Silence.
Mme. Smith.- Il n'y a pas de courant d'air.	Silence.
M. Martin.- Oh non, heureusement.	Silence ¹²² .
Sr. Martin.- Parece ser que todos estamos acatarrados...	Silencio.
Sr. Smith.- A pesar de que no hace frío...	Silencio.
Sra. Smith.- Ni haber corrientes ¹²³ ...	Silencio.
Sr. Martin.- ¡Oh! No por suerte...	Silencio.
Largo silencio embarazoso ¹²⁴ .	

En esta misma escena, Trives recurre a la jerga político-sindicalista para traducir la réplica “Oh! Vous les femmes, vous vous défendez toujours l’une l’autre¹²⁵” como sigue: “¡Ya estamos! Vosotras las mujeres os unís siempre en la lucha”. También en la escena 8, las réplicas R.79 y R.80 aluden al estado de abatimiento moral y postración en la que se encontraba sumida la sociedad española en aquel entonces:

Le Pompier, aux époux Martin.- Et chez vous, ça ne brûle pas non plus.
Mme. Martin.- Non, malheureusement¹²⁶.

Bombero.- ¿Y en la casa de ustedes? ¿Tampoco arde nada?
Sra. Martin.- No. No. **Andamos muy apagados, estos días**¹²⁷.

Por último, una serie de réplicas fueron adaptadas con el fin de recrear en castellano los juegos verbales que presentan:

Le Pompier.- (...) et la mairie prit alors toutes les mesures édictées par les circonstances **à la mode**.
M. Smith.- **À la mode de Caen**.

¹²² E. Ionesco (1954). *Théâtre I, op. cit.*, pág. 35.

¹²³ Trives juega con el doble sentido de la palabra refiriéndose a la vez a “corrientes de aire” y a “corrientes de opinión” o “corrientes políticas”.

¹²⁴ Trives. *Op. cit.*, pág. 27, ver nota 83.

¹²⁵ E. Ionesco (1954). *Théâtre I, op. cit.*, R.73, pág. 38.

¹²⁶ *Op. cit.*, pág. 43.

¹²⁷ T. Trives. *Op. cit.*, pág. 40, ver nota 83.

M. Martin.- **Comme les tripes**¹²⁸.

Bombero.- (...) y la alcaldía tomó entonces todas las medidas promulgadas por las circunstancias **de moda**.

Sr. Smith.- **De moda marina**.

Sr. Martin.- **Como la sardina**¹²⁹.

Le Pompier.- (...) s'était remariée avec un vitrier, plein d'entrain, qui avait fait, à la fille d'un chef de gare, un enfant qui avait su faire **son chemin dans la vie...**

Mme. Smith.- **Son chemin de fer...**

M. Martin.- **Comme aux cartes**¹³⁰.

Le Pompier.- Et avait épousé une marchande de neuf saisons¹³¹, dont le père avait un frère, maire d'une petite ville, qui avait pris pour femme une institutrice blonde dont le cousin, **pêcheur à la ligne...**

M. Martin.- **À la ligne morte**¹³².

Bombero.- (...) se volvió a casar con un vidriero, lleno de vivacidad, que había hecho, a la hija de un jefe de estación, un hijo que supo abrirse **camino en la vida...**

Sra. Smith.- **Su camino de hierro...**

Sr. Martin.- **Como en los mapas**.

Bombero.- Y se casó con **una vendedora de hortalizas frescas** cuyo padre tenía un hermano que se había casado con una institutriz rubia cuyo primo, **pescador con caña...**

Sr. Martin.- **Con caña rota**¹³³.

Bombero.- (...) se había vuelto a casar con un vidriero, lleno de impulso, quien hizo a la hija de un jefe de estación, un hijo que supo abrirse **carril en la vida...**

Sra. Smith.- **Ferrocarril**.

Sr. Martin.- **Como los niños**

Bombero.- Y había tomado por esposa legítima a una **novillera de reses bravas**, cuyo padre tenía un hermano, alcalde de aldea, que tomó por mujer a una institutriz delgada, cuyo primo **pescador de caña...**

Sr. Martin.- **¿Caña de azúcar**¹³⁴?

¹²⁸ E. Ionesco (1954). *Théâtre I, op. cit.*, escena 8, pág.45. Los callos "à la mode de Caen" son una famosa especialidad culinaria de esa ciudad.

¹²⁹ Hinojosa. *Op. cit.*, pág. 28, ver nota 85.

¹³⁰ El "ferrocarril" (chemin de fer) es un juego de baraja, parecido al bacará, que se practica en los casinos con apuestas de dinero.

¹³¹ Aquí Ionesco deforma adrede la expresión "Une marchande de quatre saisons" que resulta ser una vendedora ambulante de hortalizas.

¹³² E. Ionesco (1954). *Théâtre I, op. cit.*, escena 8, pág. 48.

¹³³ Echávarri. *Op. cit.*, pág. 39, ver nota 87.

¹³⁴ Trives. *Op. cit.*, pág. 50, ver nota 83.

Bombero.- (...) se volvió a casar con un cristalero, lleno de vivacidad, que había hecho, a la hija de un jefe de estación, un hijo que supo abrirse **camino en la vida...**

Sra. Smith.- **Su camino de hierro, su ferrocarril...**

Sr. Martin.- **Como en el juego de cartas.**

Bombero.- Y se casó con **una vendedora ambulante de hortalizas frescas** cuyo padre tenía un hermano que se había casado con una institutriz rubia cuyo primo **pescador de caña...**

Sr. Martin.- **¿De caña rota**¹³⁵?

Bombero.- Y se había casado con **una tendera de nueve estaciones**, cuyo padre tenía un hermano, alcalde de una pequeña ciudad, que había tomado por mujer a una institutriz rubia, cuyo primo, **pescador de anzuelo...**

Sr. Martin.- **¿De anzuelo parejo**¹³⁶?

Bombero.- Y se casó con **una vendedora ambulante de hortalizas frescas** cuyo padre tenía un hermano que se había casado con una institutriz rubia, cuyo primo, **pescador de caña...**

Sr. Martin.- **¿De cañamones**¹³⁷?

Mme. Martin.- Excusez-moi, Monsieur le Capitaine, je n'ai pas très bien compris votre histoire. À la fin, quand on arrive à la **grand-mère du prêtre on s'empêtre**¹³⁸.

M. Smith.- Toujours on **s'empêtre entre les pattes du prêtre**¹³⁹.

Sra. Martin.- Discúlpeme, señor capitán, pero no he comprendido bien su relato. Al final, cuando se **llega a la abuela del religioso, uno se lía.**

Sr. Smith.- **Siempre se pone todo lioso entre las patas del religioso**¹⁴⁰.

Sra. Martin.- Perdóneme, señor capitán, pero no he entendido muy bien sus historias, al final, al llegar a la abuela del **cura, se hace oscura.**

Sr. Smith.- Siempre es oscura la pata del cura¹⁴¹.

¹³⁵ Salabert. *Op.cit.*, pág. 76, ver nota 119.

¹³⁶ Millán. *Op. cit.*, pág. 12, ver nota 84.

¹³⁷ Canseco. *Op. cit.*, pág. 31, ver nota 89.

¹³⁸ E. Ionesco (1954). *Théâtre I, op. cit.*, escena 8, pág. 49.

¹³⁹ *Op. cit.*, escena 8, pág. 49.

¹⁴⁰ Llácer. *Op. cit.*, pág. 58, ver nota 88.

¹⁴¹ Millán. *Op. cit.*, pág. 12, ver nota 84.

4.4. ESTUDIO DE LA ESCENA FINAL (ESCENA 11).

Nuestro mundo es un mundo uniformado, y uno se muestra digno de pertenecer a él si repite incansablemente los mismos y absurdos lugares comunes. Sobre todo, no se debe manifestar el mínimo espíritu independiente o el mínimo deseo de crítica. Permanecer en la línea de conducta de la mayoría, he aquí la vida de una sociedad que se pretende basada en la libertad y la dignidad humanas. En el fondo, los personajes de *La Cantante calva* son seres solitarios, como lo somos todos, que se aguantan reciprocamente sin nunca llegar a conocerse. Se conforman con frases hechas, sin problemas, sin historia, las que todo el mundo se sabe de memoria y repite de modo impersonal y ridículo hasta provocarse náuseas.

Vivimos en un mundo que parece haber perdido -por los mecanismos de control de un sistema estúpido y manipulador- su dimensión metafísica y todo misterio. Y para recobrar este sentimiento del misterio, debemos aprender a ver la peor banalidad en todo su horror:

Sentir l'absurdité du quotidien et du langage, son invraisemblance, c'est déjà l'avoir dépassée; pour la dépasser, il faut d'abord s'y enfoncer. Le comique c'est de l'insolite pur; rien ne me paraît plus surprenant que le banal; le surréel est là, à la portée de nos mains, dans le bavardage de tous les jours¹⁴².

4.4.1. MOSTRAR LA INCOMUNICABILIDAD ENTRE LOS SERES HUMANOS.

El absurdo y la incoherencia de la vida humana tienen una expresión dramática privilegiada en el lenguaje que sirve de *acción*. El Nuevo Teatro es, ante todo, un teatro texto que pone en evidencia la incapacidad del hombre para comunicarse, para comprender y comprender al otro. El desgaste de la existencia y del pensamiento se manifiesta en el desgaste del lenguaje que instala la incomunicabilidad entre los seres humanos. Todo confluye para mostrar cómo el lenguaje, en vez de ser un instrumento de comunicación, es un obstáculo que no permite la instauración de intercambios verdaderos entre los seres humanos.

El cuestionamiento del lenguaje resulta del deseo de vivir una existencia auténtica, basada en relaciones verdaderas. Este problema no es nuevo: el lenguaje es social por naturaleza y es únicamente a través de la palabra que puede afirmarse nuestra

¹⁴² E. Ionesco (1966). *Notes et Contre-notes*, op. cit., pág. 142.

individualidad, lo que hace que seamos únicos:

C'est sur le terme d'expérience qu'il faut insister pour parler de la communication, déclare André Martinet. Pour vivre en société l'homme a besoin de faire connaître

ses expériences à autrui et la communication reflète l'expérience qu'il a des choses¹⁴³.

En las condiciones de existencia donde ya no hay ni pensamiento ni emoción no puede haber intercambio verdadero. Los autores han demostrado a qué nivel de pobreza y de insignificancia se sitúan las relaciones humanas cuando el individuo renuncia a ser él mismo. De hecho, en vez de emplear los términos de crisis o crítica del lenguaje, Ionesco prefiere hablar de crisis del pensamiento:

C'est, écrit-il, prendre les choses par leur mauvais côté, du dehors en quelque sorte. Il s'agit bien plutôt, par exemple, de la constatation d'une sorte de crise de la pensée, qui se manifeste bien sûr par une crise du langage –les mots ne signifiant plus rien, les systèmes de pensée n'étant plus eux-mêmes que des dogmes monolithiques, des architectures de clichés [...]

Les systèmes de pensée, de tous les côtés n'étant plus que des alibis, que ce qui nous cache le réel (encore un mot cliché), ce qui canalise irrationnellement nos passions- il est évident que nos personnages sont fous, malheureux, perdus, stupides, conventionnels et que leur parler est absurde, que leur langage est désagrégé, comme leur pensée¹⁴⁴.

El teatro, siendo por naturaleza diálogo, constituía la forma más apta para dar a tal comprobación todo su alcance. El intercambio de las réplicas entre los “hablantes” que son los personajes permite seguir el proceso de la degradación del lenguaje. Descubrimos el nivel superficial del intercambio, consecuencia del vacío del pensamiento. Por lo tanto, no existe más que una parodia de diálogo. El aislamiento de las conciencias da lugar a varios monólogos paralelos: cada uno prosigue su discurso, entregado a su monomanía verbal, ignorando al otro. Las estructuras teatrales subrayan el fracaso de la comunicación, de tal modo que se ha podido hablar de “antiteatro”. Las réplicas no tienen nada incomprensible y, en el plano sintáctico, incluyen los tipos más corrientes de frases afirmativas. Pero estamos muy lejos de la conversación corriente,

¹⁴³ André Martinet. Interview au journal *Le Monde*, 15 janvier 1971, pág. 18.

¹⁴⁴ *Op. cit.*, pág.334.

esencialmente por dos razones: primero, desde el punto de vista del sentido, las réplicas no tienen ninguna relación ni entre ellas, ni con la situación. Luego están unidas por la similitud de los tipos sintácticos y el juego de las sonoridades de donde nace el ritmo. Las construcciones, las palabras, se llaman las unas a las otras, como si de repente los personajes no controlaran su discurso, como si el lenguaje repentinamente se desarrollara de forma autónoma y perdiera su función de comunicación y resultara tan gratuito como esas frases de los manuales de conversación que sirvieron de modelo al autor.

La fórmula de Ionesco, “*tragedia del lenguaje*”, resume el traslado de la naturaleza de lo trágico, que se ha operado en el teatro contemporáneo, del personaje a la escritura. En el teatro tradicional, de índole predominantemente psicológica, el lenguaje tiene una función instrumental. Es el vehículo para la transmisión de caracteres o estados psíquicos; es la traducción sonora de un argumento. En el teatro de Ionesco, por el contrario, la palabra humana no es ya un medio o instrumento de expresión sino que tiene valor en sí misma como elemento integrante del espectáculo. A este respecto, Carmen Valderrey apunta acertadamente:

Se produce de este modo una dramaturgia que, promoviendo al verbo a la dignidad de objeto teatral, al mismo tiempo lo corroe, lo descoyunta y lo niega. Los personajes, abocados a hablar para enmascarar su vacío o con la pretensión de expresarse, van, en realidad, espesando materia sonora sobre sí, disolviéndose en esa función inútil y agónica, para reducirse finalmente al silencio¹⁴⁵.

En *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett, el lenguaje que utilizaban los personajes, al margen del lenguaje tradicional de los filósofos y de los literatos, afirmaba rotundamente la autenticidad del habla cotidiana en una multiplicidad de registros. Por su lado, Adamov rompía más con hábitos de pensamiento que con hábitos de lenguaje. Utilizaba personajes abstractos de cuya soledad se hacía el portavoz. Pero si estos personajes seguían sin relacionarse los unos con los otros, no era en razón del fracaso de su lenguaje sino, en razón de su misma condición. Ionesco reveló, pues, la inanidad de nuestro lenguaje, ya sea cotidiano, literario o filosófico. Y en este sentido califica *La Cantante calva* de “tragedia del lenguaje”. En efecto, lo trágico no radica en esta obra

¹⁴⁵ C. Valderrey. “La agonía del lenguaje en el teatro de Ionesco”, *Arbor* (Revista General de Investigación y Cultura) tomo XCII, núms. 357-358, Madrid, sept-oct. 1975, pág. 83.

en la dimensión humana de los personajes, sino en uno de los elementos más vitales del hombre: el lenguaje. Es indudable que, para el dramaturgo, el lenguaje participa de su particular concepción metafísica. La visión ionesquiana del mundo está profundamente estructurada en torno a dos estados de conciencia contradictorios que expresan la radical contradicción ontológica, imposible de superar. La alegría y la euforia ligadas a la luz, a los amplios espacios celestes, y la angustia vinculada al espesor, la pesadez y la oscuridad de la materia. Esta dinámica -ontológica y psíquica- del ascenso y del descenso se manifiesta en el lenguaje. En el primer caso, conforme el mundo se presenta como ridícula vacuidad, el que así lo contempla se siente liberado de las presencias coactivas y dispuesto para un tránsito muy semejante al éxtasis. La angustia se transforma entonces en libertad; nada tiene importancia, porque nada tiene sentido. Todo es pura apariencia y ficción. Por tanto, la palabra humana, al carecer de significado, se vuelve también vacía y ridícula. En el segundo caso, la materia lo ocupa todo con su espesura y gravedad. Un muro infranqueable se interpone entre el yo y el mundo, entre mi conciencia y lo más profundo de mí mismo. Aquí, el lenguaje, aun suponiendo que tenga algún significado, no tiene ningún poder para expresar ni para comunicar. En cualquier de los dos casos, el lenguaje se desarticula y destruye. Así pues, la palabra tampoco escapa al absurdo universal, de modo que utilizada por el hombre para superar el sinsentido de su vida, no hace más que aumentarlo, vaciándolo de humanidad, aislándolo en la más absoluta soledad. El principal enemigo del hombre es su propia arma de combate, que se vuelve contra sí mismo, aniquilándolo. La palabra humana es, pues, en el teatro de Ionesco, una verdadera agonía, es decir, una lucha del hombre por escapar a su absurda condición. Pero el combate, lejos de llevarle a una liberación, le sumerge cada vez más en la nada, pues detrás de la verborrea se oculta aquel silencio esencial del que todo procede y en el que todo acaba.

Mucho antes que los dramaturgos de los años cincuenta, que sistematizaron el traslado de la naturaleza de lo trágico, del personaje a la escritura, éste aparece en Alfred Jarry con *Ubu Roi* (1896), con el “*Merdre*” inicial de la obra, al mismo tiempo que se encuentra glorificada la potencia mítica del alejandrino en *Cyrano de Bergerac* de Edmond Rostand, y que el torrencial arrastre de palabras al que se dedica Claudel, animado del mismo deseo de sentir y agotar la substancia de las palabras. El

surrealismo y el freudismo acentuarán aún más este movimiento al aportar el uno el aspecto lúdico, el otro el desvelo de los inconmensurables escondrijos de nuestra psique. *La Cantante calva* recoge la tradición del teatro-texto: la obra da una importancia esencial al diálogo en detrimento del espectáculo, tomando el lenguaje como punto de apoyo. Pero Ionesco pervierte su funcionamiento tradicional. El lenguaje teatral es, generalmente, un medio eficaz de comunicación, y permite a los personajes confesar sus pensamientos, sus sentimientos y sus intenciones. Subraya, al contrario, en *La Cantante calva*, las dificultades de comunicación que los seres humanos experimentan. El lenguaje se desgasta, se vacía de su sentido. No lleva más que jirones de significado, constituyendo de esta forma una manifestación elocuente de la incoherencia y de la inutilidad del hombre que no logra encontrar su lugar en un universo absurdo. El carácter de las réplicas es, en sí, revelador de las dificultades de comunicación que experimentan los personajes. El diálogo se presenta a priori difícil, e incluso imposible. Cada uno se encuentra encerrado en el interior de su concepción de las cosas, tiene su propia idea de las nociones y de las palabras que utiliza y utilizan los demás. También parece que cualquier afirmación es olvidada tanto por el personaje que la profirió como por él que la oyó, de tal modo que el texto procede con una serie de proposiciones aparentemente sin pie ni cabeza, que se encadenan sin vínculo lógico las unas a las otras. El único vínculo es precisamente la transgresión del principio de no-contradicción. De este modo no debemos esperar que, en *La Cantante calva*, la progresión dependa de un principio racional: al contrario, es el absurdo el que resulta ser el elemento motor. Presente desde las primeras escenas, el sinsentido se amplifica progresivamente y termina por invadirlo todo. Tal es el perfil no sólo de *La Cantante calva* sino también de obras tan diversas como *La Leçon*, *Les Chaises*, *Jacques ou la soumission* y *Délire à deux*. Entonces podemos generalizar diciendo que la obra ionesquiana empieza a menudo con una anomalía y termina cayendo en el onirismo. Este tipo de progresión acompaña a otro de índole rítmico y emotivo. En efecto, Ionesco acelera el tempo de manera alocada, y simultáneamente intensifica la emoción de los personajes hasta que estalla. Observamos que la progresión dramática depende de un doble proceso: de una aceleración frenética del ritmo acompañada de un aumento de la tensión.

4.4.2. EL RITMO.

Según las observaciones de Richard Coe en *La Farse tragique*, la estructura rítmica voluntariamente artificial del lenguaje -y del diálogo- es una de las invenciones características de la farsa. Pero, en la farsa trágica, el ritmo, en vez de ser sencillamente cómico, adopta un aire de brutalidad, de sinsentido y de amenaza. Los ritmos del jazz, los ecos mecánicos llenos de amenaza del siglo XX, se encuentran en un estado latente en todo el lenguaje de Ionesco. Sus personajes, contrariamente a los de Ann Jellicoe en *The Sport of my Mad Mother*, son ellos mismos su propia orquesta de percusión. Algunas veces, las palabras no se utilizan más que como martillos, sinfonía de la violencia, dura y disonante, con la que estos seres del antiteatro se destruyen con frenesí, se desintegran y desaparecen de nuevo en la nada.

El principio de aceleración y de proliferación alcanza el paroxismo en la escena final. Durante diez escenas, los personajes sufren una serie de traumas que alteran su sistema nervioso. No es de extrañar que en el desenlace estén a punto de enfrentarse físicamente. Cada golpe ha sido eficazmente asestado porque se dio en un momento de relativo descanso. La campana de Gauss se repite, pero el punto máximo se sitúa cada vez más alto. Es una especie de escalera arriba de la cual estalla una bomba, estallido seguido de una recaída inmediata. Tal es la progresión rítmica de esta antipieza que pertenece al teatro de la violencia. Estamos invitados a asistir a una sesión de demolición. Ionesco comienza por agrietar las murallas que pretende derribar: el muro del tiempo, las murallas de la personalidad, la fortaleza de la lógica y del lenguaje.

El comienzo de la obra es muy lento. La escena 1 prepara el público a soportar los efectos paródicos que van a sucederse. La señora Smith se lanza a hacer comentarios fútiles sobre la cena que acaban de hacer. Se trata de un monólogo largo, puntuado por los chasquidos de lengua de su marido. Empiezan a dialogar respecto a un tal Parker, víctima, por lo visto, de la incuria de su médico. Sin embargo, la conversación recae en la réplica 28. Después de una breve pausa, se reanuda con la R.29 y vuelve a recaer después de la R.30. Luego, la conversación se reanuda definitivamente a propósito de los Bobby Watson, progresivamente se anima, e incluso presenciamos un conato de pelea: la señora Smith arroja los calcetines que estaba zurciendo y enseña los dientes. Pero su marido la

tranquiliza y la acción vuelve al punto muerto: “Viens, nous allons éteindre et nous allons faire dodo!”¹⁴⁶”. Las escenas 2 y 3 son escenas de transición destinadas a no dejar el escenario vacío. La presencia de Mary en el escenario autoriza el cambio de personajes. Mientras salen los Smith, los Martin llegan para impedir que la obra acabe. En esta escena están a solas y permanecen un tiempo silenciosos, sonriéndose con timidez. Por fin la chispa salta, y enciende la llama de las pasiones. La tensión alcanza su punto culminante. El reloj ya no suena 17 veces como en la escena 1, sino 29, y después de un momento de silencio, suena una vez muy fuerte. El sonido del reloj debe ser tan rotundo que sobresalte a los espectadores, mientras los esposos Martin no lo oyen. Donald y Elisabeth se vuelven a encontrar. La tensión decae en seguida, más rápido de lo que había subido. Ambos se duermen abrazados y permanecen en silencio y sin moverse.

Las escenas 5 y 6 forman un conjunto rítmico. La criada Mary entra en el escenario para anunciar que, a pesar de las apariencias, Elisabeth y Donald no son los que creen ser, y para colmo, Mary no es Mary, sino Sherlock Holmes. Sin prisa, los Martin se van despertando: “Oublions, darling, tout ce qui ne s’est pas passé entre nous et, maintenant que nous nous sommes retrouvés, tâchons de ne plus nous perdre et vivons comme avant”¹⁴⁷.,

Las parejas Smith y Martin, que primero fueron presentadas por separado, están reunidas en la escena 7. No diremos que la tensión es nula en el escenario y en la sala. Los jarros de agua fría que recibieron en varias ocasiones debieron desquiciar a los espectadores. Por su parte, los personajes están nerviosos, los Smith parecen disgustados con la visita de los Martin, que trastorna sus planes. Los Martin se sienten incómodos en presencia de los Smith, sobre todo después de lo que acaba de ocurrirles. No logran entablar conversación: los silencios numerosos alternan con tímidas tosecillas y breves comentarios sobre el tiempo. La señora Martin cuenta, para romper el hielo, “una cosa increíble” de la que fue testigo este mismo día, en plena calle: un señor se ataba los cordones de los zapatos que se le habían soltado. El señor Martin, a su vez, vio en el metro a otro “original”, sentado en un banco, que leía tranquilamente el periódico. Los resortes se aflojan. Bruscamente las manecillas se alborotan en la esfera. Suena el timbre. Decepción y

¹⁴⁶ E. Ionesco (1954). *Théâtre I, op. cit.*, pág. 27.

¹⁴⁷ *Op. cit.*, pág. 34.

alivio cuando se sabe que no hay nadie detrás de la puerta. Llaman al timbre por segunda vez: nadie. Y por tercera vez: tampoco hay nadie. Este episodio insólito provoca una discusión que podría degenerar en pelea. Al cuarto timbrado, la señora Smith se enfurece y se niega a ir a abrir la puerta. Las llamadas al timbre sirven para provocar angustia y nerviosismo en el escenario, y para despertar a los espectadores acechados por el aburrimiento. De repente, las manecillas se inmovilizan. El señor Smith se levanta para ver si hay alguien detrás de la puerta y encuentra al Capitán de bomberos. El descanso es muy relativo. El Capitán reconoce que es el autor de las dos últimas llamadas. Las dos primeras se quedaron sin explicación. Lo insólito subsiste parcialmente. Es bastante divertido que este bombero, que está en paro, pida pequeños incendios a sus amigos y conocidos. Sin embargo se corre el riesgo de hundirse en el fango del aburrimiento. Como lo hicieron antes los Martin y los Smith, el bombero cuenta anécdotas. Si todas ellas tienen el mérito de no ser triviales, no son menos aburridas. Además pecan de ser cuantiosas, y esta broma está durando demasiado. Porque recibieron una buena educación, los Martin y los Smith le ruegan al bombero que cuente otra anécdota. Según las reglas del juego mundano, el Bombero primero se niega y luego cede a las súplicas de la señora Smith. La concurrencia está consternada y el descontento es general, tanto más cuanto que el señor Smith y el Bombero tienen una mentalidad de literato. Cada uno encuentra excelente su propia anécdota y deleznable la del otro. Ionesco no escatima en recursos para animar al público a abandonar las ideas admitidas y a dejarse llevar, la cabeza vacía y los nervios de punta, por el torbellino. Las anécdotas absurdas ensartadas en la escena 8 no tienen otro fin que el de someter al público a una cura de embrutecimiento. El punto culminante es la tirada del resfriado donde, en poco tiempo, el bombero enumera cincuenta individuos que divergen por su edad, su sexo, su nacionalidad y sus actividades, y que conforman un árbol genealógico tan confuso que es impenetrable. Esta muestra de bravura, como por arte de magia, despoja a los personajes y con ellos a los espectadores del poco raciocinio que les quedaba. En la primera escena se procedía por asociaciones de ideas, ciertamente aberrantes, pero que no dejaban de ser por eso tales asociaciones de ideas: comida-yogur-medicina-médico-devoción. De aquí en adelante no se recogen más que palabras hechas jirones, no se oye más que su tintineo: “Quand on s’enrhume, il faut prendre des rubans”. La escena final está hecha de esta pasta, y sería intolerable si el público no hubiera sido

preparado. El bombero se dispone a despedirse de sus huéspedes cuando se produce un nuevo imprevisto. En la escena 9, Mary, la criada, olvidándose de las distancias sociales, quiere, a su vez, ponerse en evidencia. A pesar de las protestas, recita, al borde de un ataque de histeria, un poema frenético (*Le Feu*), y la gente se ve obligada a sacarla a la fuerza del salón. En la escena 10, todos suspiran aliviados pero su emoción no se sosegó. En esto, el Bombero se decide a irse, y cuando ya parecía imposible que “metiera la pata”, hace una pregunta inoportuna e incluso incongruente que provoca un malestar general.

Durante la primera parte de la escena 11 (Réplicas 1-34), las parejas Smith y Martin prosiguen una conversación animada, a intervalos idénticos, los labios de cada personaje se mueven a la misma velocidad, sensiblemente durante el mismo tiempo. De las 34 réplicas de la que consta esta parte, los señores Martin pronuncian ocho cada uno, y los señores Smith nueve cada uno. La tensión dramática es estacionaria. De repente el señor Smith lanza una exclamación violenta. Sus interlocutores permanecen inmóviles y estupefactos. La tensión sube de golpe. Las caras expresan hostilidad. La conversación se reanuda en un ritmo acelerado. Los labios se mueven cada vez más, se tuercen bajo el efecto del furor, los puños se esgrimen. Oscuridad total. Cuando la luz renace, no quedan más que los señores Martin, tranquilamente sentados el uno frente al otro, como los Smith al principio de la obra. Se dio un frenazo, provocando una brusca caída de tensión.

4.4.3. LAS FUERZAS ORGANIZADORAS DE LA INTRIGA.

Desde la forma general hasta los detalles recurrentes, podemos ver como obran fuerzas organizadoras que no habría que subestimar. Los Smith y los Martin están alterados por acontecimientos aparentemente anodino, pero que les agreden tanto más cuanto que no pueden censurarlos ni reducirlos como a los ecos de un mundo lejano. Aquellos traen el escándalo, y los personajes, que no llegan a dominarlos del todo, se encuentran impotentes, riñen, y el ritmo de la obra se acelera. De esta forma, el timbre, aunque menos escandaloso que el reloj, es más productivo; engendra el gran debate sobre la causalidad, crea antagonismos, calienta las mentes. ¿Podríamos decir con esto que los acontecimientos perturbadores repercuten sobre la acción? Lo que llama más bien la atención es el carácter en general efímero de sus consecuencias. El debate acerca del timbre parece nulo una vez que el bombero reconcilió a todo el mundo.

Que no hay intriga, ha venido siendo señalado desde 1950. Pero no hay que olvidar donde se sitúa la verdadera acción de la obra: en la agonía del lenguaje. A este propósito, los “acontecimientos” contribuyen a dislocarlo, al igual que la agresividad de las personas y los problemas de lógica que plantean. Nicolas Bataille había llamado “incidentes” a las irrupciones bruscas de lo insólito en la obra, como las palabras “apothéose” en “Le yaourt est excellent pour l’estomac, les reins, l’appendicite et l’**apothéose**¹⁴⁸”, y “elle avait cru que c’était son peigne” en “Le Pompier.- [...] Ainsi une jeune femme s’est asphixiée, la semaine dernière, elle avait laissé le gaz ouvert. / Mme. Martin.- Elle l’avait oublié?/ Le Pompier.- Non, mais **elle a cru que c’était son peigne**”, y por supuesto la alusión a la cantante. Anunciadoras de catástrofes, estos “incidentes” que se originan en el solo lenguaje, constituyen verdaderos acontecimientos que precipitan a los personajes hacia la crisis final. Así, ecos de un mundo lejano o simples acontecimientos que favorecen el acuerdo entre las personas o que les hacen perder el control, forman con su combinación una anti-intriga, o, si se prefiere, manifiestan la ausencia de intriga; pero, al desatar tempestades o al restaurar la calma en el lenguaje, alimentan la dinámica de la obra. La misma apelación que da a su obra, “anti-pieza”, suena como un desafío, como una provocación, y esboza una nueva dramaturgia, basada en la dificultad para comunicarse, que desconcierta a los espectadores.

4.4.4. LOS SIGNIFICANTES.

La última escena de *La Cantante calva* incluye a la vez frases y conceptos normales (“Il faut toujours penser à tout”; “Quand je dis oui c’est une façon de parler”), enunciados semanticamente arbitrarios, motivados exclusivamente en el plano fónico (“Celui qui vend aujourd’hui un boeuf demain aura un oeuf”), refranes o dichos auténticos (“Charity begins at home”) y falsos (“dans la vie, il faut regarder par la fenêtre”), frases escolares concebidas para el aprendizaje lingüístico (“Le plafond est en haut, le plancher est en bas”), astucias o juegos verbales (“Prenez un cercle, caressez-le il deviendra vicieux!”), falsos grafitis políticos (“À bas le cirage!”), y demás. La única regla que dicta la elección de estos enunciados es la del embrollo referencial. Esta literalidad del lenguaje, al devolverle su poder mágico, lo ayuda a escapar al control del

¹⁴⁸ *Op. cit.*, escena 1, pág. 23.

hombre: el lenguaje, una vez nacido de una metáfora y desposeído de su matriz verbal, está dotado de un papel independiente lógico en su ilógica y se rebela en contra de su creador que rodea y ahoga.

Los significantes de *La Cantante calva* presentan una analogía con las palabras estrafalarias que encontramos en la obra teatral de Jean Tardieu *Un mot pour un autre* (1950). Como lo anuncia un narrador al principio de esta obra, los personajes hablan como si hubieran sacado al azar las palabras de una bolsa. Pero el espectador descubre fácilmente, bajo cada término pronunciado en el escenario, la palabra que correspondería en el lenguaje normal. Cuando Madame de Perleminouze se acerca a un piano y grita: “Tiens un grand crocodile de concert!”, la comprensión de este lenguaje insólito no plantea ningún problema. ¿Se podría decir lo mismo de frases de *La Cantante calva* tales como “Quand on s’enrhume, il faut prendre des rubans”¹⁴⁹, o “Le fromage c’est pour griffer”¹⁵⁰? Además, en la obra de Tardieu la sustitución de una palabra por otra es constante; la impropiedad habiéndose generalizado, no podemos hacer sino adaptarnos a una especie de magia del lenguaje. En *La Cantante calva*, los significantes insólitos coexisten en gran parte de la obra con un vocabulario normal mayoritario hasta la escena 11, y el contraste con lo insólito entorpece la adaptación y suscita a la vez la risa y el malestar. Cuando en la última escena los significantes “anormales” invaden el lenguaje, no podemos, como hace Tardieu, llenar estas conchas vacías con ningún significado de sustitución. Lo que busca Ionesco es tocar el mismo corazón del lenguaje. En una óptica que recuerda la de los dadaístas, dañar el lenguaje mediante todo tipo de procedimientos que provocan el sinsentido. De hecho, esta obra casi no recurre al neologismo. Sólo hemos encontrado “glouglouteur”¹⁵¹ formado a partir de una onomatopeya, “cocardard”¹⁵² y “polycandres”¹⁵³. Proporciona así ejemplos elocuentes de esta imposibilidad de comunicación, un poco a la manera de los surrealistas que eran verdaderos maestros en el arte de las alianzas de

¹⁴⁹ *Op. cit.*, escena 8, pág. 48.

¹⁵⁰ *Op. cit.*, escena 11, pág. 54.

¹⁵¹ *Op. cit.*, escena 11, pág. 56.

¹⁵² *Op. cit.*, escena 11, pág. 55.

¹⁵³ *Op. cit.*, escena 9, pág. 51.

palabras insólitas y poéticas. Crea, además, una atmósfera evocadora, de ensoñación y reveladora del inconsciente.

En definitiva, lo que Ionesco denuncia es el uso incontrolado que hace el hombre de fórmulas, sentencias, ideas admitidas que son de todas las épocas y de todos los países. Y la demostración por medio del absurdo, gracias a estas verborreas y estas formas teratológicas, no tiene, ella tampoco, que recurrir a la envoltura de una lengua particular ya que la hallamos en la incoherencia y las formas patológicas del lenguaje que se repiten en todas las culturas. Es pues el espectáculo de la humanidad reducido a reflejos condicionados lo que nos ofrece el teatro de Ionesco. El drama del mundo moderno es la rinoceritis, la robotización de las consciencias por la palabra. Por tanto su arma será la risa, una risa colectiva, dolorosa sin duda, pero benéfica.

4.5. LAS TRADUCCIONES DE LA ESCENA FINAL.

La estructuración de esta última escena es extremadamente elaborada. La alternancia de frases que presentan banalidades, evidencias, estereotipos, deformaciones de refranes, oposiciones arbitrarias, sinsentidos y juegos de sonoridades se organiza en tres etapas bien definidas. La primera consta de las 34 primeras réplicas hasta la ruptura “À bas le cirage!”. La palabra mágica es, sin duda, el mejor hallazgo de Ionesco. Decimos mágica porque, de repente, sin justificación aparente, metamorfosea a los personajes. El señor Smith grita: “À bas le cirage!”. El pistoletazo estalla en medio del concierto. Los interlocutores se callan estupefactos y la subconversación se reanuda con un tono no tan animado y cortés, sino tenso y hostil. Ahora bien, este procedimiento es un recurso dramático que ya ha sido utilizado en la escena anterior en modo menor, porque, como ya pudimos comprobar, los efectos siempre están previstos en esta antipieza, que podríamos calificar de sinfonía. En el momento de la despedida, el Bombero inquiere a quemarropa: “À propos, et la Cantatrice chauve?”, pregunta que provoca un silencio general. El espectador se da cuenta que se cometió una incongruencia. Éstas son las emboscadas de la conversación mundana muy bien señaladas por J.J. Rousseau en el libro 3º de sus *Confesiones*:

Je ne comprends pas [...] comment on ose parler dans un cercle: car à chaque mot il faudrait passer en revue tous les gens qui sont là; il faudrait connaître tous

leurs caractères, savoir leurs histoires, pour être sûr de ne rien dire qui puisse offenser quelqu'un. Là-dessus, ceux qui vivent dans le monde ont un grand avantage: sachant mieux ce qu'il faut taire, ils sont sûrs de ce qu'ils disent; encore leur échappe-t-il souvent des balourdises. Qu'on juge de celui qui tombe là des nues: il lui est presque impossible de parler une minute impunément¹⁵⁴.

A la pregunta fuera de lugar de su invitado, la señora Smith contesta con aplomo: “Elle se coiffe toujours de la même façon!”. Esta réplica no es totalmente absurda: tampoco se debe interpretar como una contestación inapropiada a la pregunta. Al contrario, es una lección de urbanidad que se le da al Bombero. En sociedad, los defectos físicos no deben ser resaltados: así pues, no se los menciona. En la última escena, el señor Smith comete una imprudencia de la misma índole, pero aún más grosera: “À bas le cirage!”. Esta afirmación violenta y fanática de una opinión rigurosamente personal ofende. El señor Martin, herido en sus convicciones,

replica: “on ne fait pas briller ses lunettes avec du cirage noir”. Una posible traducción podría ser: “¡Es porque no sabe sacarle partido que usted se declara enemigo del betún!”. El betún fue elegido para resaltar la futilidad de los orígenes de este conflicto, como de cualquier otro. Ionesco, conforme a los principios de su dramaturgia, recurre a un efecto de exageración. Además, “cirage” es una palabra neutra que da una dimensión general a la escena. Si la cambiamos por una palabra con el sufijo “-isme” (“-ismo”), el efecto se pierde: “À bas le cléricalisme!”, por ejemplo. Entramos en lo anecdótico. En cambio, la riña acerca del betún pone de manifiesto la esencia, el eterno arquetipo de los conflictos ideológicos fuera de las épocas, de los individuos y de las ideologías. Esta escena ofrece un ejemplo de “teatro abstracto o no figurativo” del que Ionesco se hizo teórico.

Si las dos primeras frases de la escena 11 podrían ser, en todo caso, “des cadavres exquis”, las otras no se formaron por puro azar. Por ejemplo, la sentencia de la señora Martin (“Je te donnerai les pantoufles de ma belle-mère si tu me donnes le cercueil de ton mari”) lleva el verbo “donner” en las dos proposiciones, lo que le asegura un mínimo de coherencia. En el conjunto de la escena, la heterogeneidad de las réplicas no es absoluta,

¹⁵⁴ Citado por J.- H. Donnard (1966). *Ionesco dramaturge ou l'artisan et le démon*, Paris, Lettres Modernes, pág. 25.

porque, en el plano formal, muchas de ellas presentan similitudes. En primer lugar, sobre todo antes de la ruptura de “*À bas le cirage*”, su estructura es frecuentemente binaria. Aproximadamente la mitad de las frases de esta primera parte de la escena se dividen en dos grupos que se oponen. “Mais” (cinco veces), o un subordinante, es el eje de la oposición (ejemplo: “J’aime mieux un oiseau... que”). La oposición puede ser también léxica (ejemplo: *plafond/ plancher*) o sonora (*boeuf/oeuf*).

De las treinta primeras réplicas de esta escena, siete frases hacen alusión a los vínculos familiares. Existen pocas escenas o pocos episodios que no se refieran a este tema. No es casual que cualquier referencia a la familia se devanezca después de “*À bas le cirage!*”; la desaparición del tema coincide con el desmoronamiento del armazón de un lenguaje del que constituye la base esencial.

La denuncia del lenguaje se convierte en un tema que expresan diversas técnicas de denigración. Éstas consisten primero en hacer resaltar lo que Heidegger ha presentado como la “habladuría cotidiana” de la convencional y superficial multitud, que se opone a lo que se dice, a lo que los interlocutores comunican, quizás además sin darse cuenta. Para eso le basta a Ionesco exagerar desmesuradamente la banalidad de la conversación a expensas de lo que Nathalie Sarraute llama la “subconversación”, es decir, el contacto verdadero entre los seres que subyace bajo los tópicos y los aparentes artificios. La “subconversación” de los Smith y de los Martin no se reproduce en el estilo realista de un Henri Monnier, sino que se traduce con una retahíla de lugares comunes sacados muchos de ellos del método Assimil: “Le plafond est en haut, le plancher est en bas”, “La maison d’un anglais est son vrai palais”, “Charity begins at home”.

La banalidad resulta ser a menudo evidente. *La Cantante calva* ofrece numerosos ejemplos de perogrulladas y de afirmaciones tan evidentes que es inútil expresarlas. Estas formulaciones subrayan la incapacidad de las personas de convertir su lenguaje en el instrumento de un pensamiento original y elaborado: “M. Smith.- Quand je suis à la campagne, j’aime la solitude et le calme”.

De manera aún más irracional, los personajes se dedican con frecuencia a juegos de oposición motivados por la causalidad más gratuita. Únicamente asociaciones de ideas o de palabras pueden, en todo caso, justificar estas fórmulas incoherentes de la escena 11:

“Mme. Martin.- Je peux acheter un couteau de poche pour mon frère, mais vous ne pouvez pas acheter l’Irlande pour votre grand-père”. Si la repetición del verbo “acheter” y el hecho de que esta compra se efectúe en beneficio de familiares constituyen vínculos entre las dos partes de la frase, es totalmente incoherente oponer “Un couteau de poche” y “L’Irlande”.

Algunas fórmulas, que nacen de la deformación de refranes, resultan absurdas al modificarse algunos términos: “Celui qui vend aujourd’hui un boeuf, demain aura un oeuf”, “J’aime mieux pondre un oeuf que voler un boeuf” en vez de “Qui vole un oeuf, vole un boeuf”; “il faut toujours penser à tout” por “On ne saurait penser à tout”; y “J’attends que l’aqueduc vienne me voir à mon moulin” en vez de “faire venir l’eau à son moulin”.

La incoherencia alcanza su colmo cuando los personajes pronuncian frases tan inconexas que carecen de cualquier significado. Estos sinsentidos son muy numerosos en la escena 11 y desafían cualquier intento de interpretación: “Mme. Martin.- On peut s’asseoir sur la chaise, lorsque la chaise n’en a pas”. ¿A qué se refiere “en”? ¿A “chaise”? “On peut s’asseoir sur la chaise, lorsque la chaise n’a pas de chaise” no significa nada. También en la frase “Le pain est un arbre tandis que le pain est aussi un arbre et du chêne naît un chêne, tous les matins à l’aube.”, la confusión entre “pain” y “pin” hace que la primera parte de la frase sea incomprensible. En cuanto a la segunda parte, resulta de una asociación de ideas entre “le pin” y “le chêne”. En ambos casos, Ionesco, siempre con este espíritu de parodia de los manuales de conversación, se inspira visiblemente en los errores de francés prototípicos de los extranjeros. Es por el mal uso del pronombre “en” y por la ortografía defectuosa de “pin” que las dos frases no tienen sentido. Un sinsentido circunstancial también llama la atención: “*Je ne sais pas assez d’espagnol pour me faire comprendre*”. La frase en sí no es absurda. Un inglés que ignora el español en medio de españoles que no saben inglés, podría decirla en toda lógica. Pero la escena tiene lugar en Inglaterra.

En cualquier momento el lenguaje se desmiente a sí mismo y la contradicción está presente en cualquier nivel. Es por este desmoronamiento del lenguaje que la obra está cargada por Ionesco de resonancias metafísicas:

C’est peut-être de toutes mes pièces, la plus métaphysique, ou plutôt, la plus déréalisante de la quotidienneté. [...] C’est le monde tel que, dans notre intériorité

la plus intime, nous le voyons: insensé, inexplicable, du néant. C'est rien. C'est là que j'ai le mieux réussi le thème de l'évanescence de tout, que j'ai aussi essayé de dire, dans *Les Chaises*, par exemple, mais avec plus d'intentions, plus de "pensée". Mais de façon moins pure. Tandis que dans *La Cantatrice*, cette vision a surgi avec plus de spontanéité¹⁵⁵.

He aquí el primer movimiento de la escena (réplicas 1-34):

Oposición arbitraria: Mme. Martin.- Je peux acheter un couteau de poche pour mon frère, vous ne pouvez pas acheter l'Irlande pour votre grand-père.

Oposición arbitraria: M. Smith.- On marche avec les pieds, mais on se réchauffe à l'électricité ou au charbon.

Deformación de refrán: M. Martin.-Celui qui vend aujourd'hui un boeuf, demain aura un oeuf.

Sentencia absurda: Mme. Smith.- Dans la vie, il faut regarder par la fenêtre.

Sinsentido (error gramatical): Mme. Martin.- On peut s'asseoir sur la chaise, lorsque la chaise n'en a pas.

Deformación de un dicho: M. Smith.- Il faut toujours penser à tout.

Frase concebida para el aprendizaje del idioma: M. Martin.- Le plafond est en haut, le plancher est en bas.

Cliché: Mme. Smith.- Quand je dis oui, c'est une façon de parler.

Cliché: Mme. Martin.- À chacun son destin.

Equívoco: M. Smith.- Prenez un cercle, caressez-le, il deviendra vicieux!

Oposición arbitraria: Mme. Smith.- Le maître d'école apprend à lire aux enfants, la chatte allaite ses petits quand ils sont petits.

Error paradigmático: Mme. Martin.- Cependant que la vache nous donne ses queues.

Cliché: M. Smith.- Quand je suis à la campagne, j'aime la solitude et le calme.

Frase concebida para el aprendizaje del idioma: M. Martin.- Vous n'êtes pas encore assez vieux pour cela.

Frase concebida para el aprendizaje del idioma: Mme. Smith.- Benjamin Franklin avait raison: vous êtes moins tranquille que lui.

Frase concebida para el aprendizaje del idioma: Mme. Martin.- Quels sont les sept jours de la semaine?

Frase concebida para el aprendizaje del idioma: M. Smith.- Monday, Tuesday, Wednesday, Thursday, Friday, Saturday, Sunday.

Frase concebida para el aprendizaje del idioma: M. Martin.- Edward is a clerk; his sister Nancy is a typist, and his brother William a shop-assistant.

Frase concebida para el aprendizaje del idioma: Mme. Smith.- Drôle de famille!

Oposición arbitraria y juego de sonoridades: Mme. Martin.- J'aime mieux un oiseau dans un champ qu'une chaussette dans une brouette.

Oposición arbitraria y juego de sonoridades: M. Smith.- Plutôt un filet dans un chalet, que du lait dans un palais.

Cliché: Mme.Martin.- La maison d'un anglais est son vrai palais.

¹⁵⁵ E. Ionesco (1977). "S'expliquer dans l'inexplicable", (Interview accordé à J.J. Brochier, *Le Magazine Littéraire*, n° 81) en *Antidotes*, Paris, Gallimard, Collection "Blanche", pág. 214.

Sinsentido circunstancial: Mme. Smith.- Je ne sais pas assez d'espagnol pour me faire comprendre.

Oposición arbitraria: Mme. Martin.- Je te donnerai les pantoufles de ma belle-mère si tu me donnes le cercueil de ton mari.

Frase insólita: M. Smith.- Je cherche un prêtre monophysite pour le marier avec notre bonne.

Error de ortografía: M. Martin.- Le pain est un arbre tandis que le pain est aussi un arbre, et du chêne naît un chêne, tous les matins à l'aube.

Oposición arbitraria: Mme. Smith.- Mon oncle vit à la campagne mais ça ne regarde pas la sage-femme.

Estructura típica de los niños para definir los conceptos: M. Martin.- Le papier c'est pour écrire, le chat c'est pour le rat. (Traducción del rumano) Le fromage c'est pour griffer.

Oposición arbitraria: Mme. Smith.- L'automobile va très vite, mais la cuisinière prépare mieux les plats.

Parodia del discurso político: M. Smith.- Ne soyez pas dindons, embrassez plutôt le conspirateur.

Refrán: M. Martin.- Charity begins at home.

Deformación de refrán: Mme. Smith.- J'attends que l'aqueduc vienne me voir à mon moulin.

Forma axiomática con un contenido incongruente: M. Martin.- On peut prouver que le progrès social est bien meilleur avec du sucre.

Falso grafiti político: M. Smith.- À bas le cirage¹⁵⁶!

(À la suite de cette réplique de M. Smith, les autres se taisent un instant stupéfaits. On sent qu'il y a un certain énervement. Les coups que frappe la pendule sont plus nerveux aussi. Les répliques qui suivent doivent être dites, d'abord, sur un ton glacial, hostile. L'hostilité et l'énervement iront en grandissant. À la fin de cette scène, les quatre personnages devront se trouver debout, tout près les uns des autres, criant leurs répliques, levant les poings, prêts à se jeter les uns sur les autres).

El antagonismo de las ideas provoca a menudo el conflicto de las personas. Como carecen de argumentos, los adversarios se arrojan insultos. Así, la señora Smith, en ayuda de su marido, lanza al señor Martin: "Oui, mais avec l'argent on peut acheter tout ce qu'on veut". Lo que podría querer decir: "Quizás usted tenga razón, pero practica la corrupción". Esta forma indirecta de insultarse con frases impersonales corresponde a una realidad. A menudo se procede de esta manera en la vida corriente. Y es que Ionesco ha hecho de su teatro la imagen del mundo, en vez de concebirlo a la imagen del mundo, como habitualmente procede la dramaturgia tradicional. Las injurias intercambiadas entre los Martin y los Smith no reproducen la realidad sino que fueron reconstruidas. Más que

injurias en sí son esencia de injuria.

Indirecta: M. Martin.- On ne fait pas briller ses lunettes avec du cirage noir.

Indirecta: Mme. Smith.- Oui, mais avec l'argent on peut acheter tout ce qu'on veut.

Oposición arbitraria y juego de sonoridades: M. Martin.- J'aime mieux tuer un lapin que de chanter dans le jardin.

Aliteraciones:

M. Smith.- Kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes.

Mme. Smith.- Quelle cacade, quelle cacade, quelle cacade, quelle cacade, quelle cacade, quelle cacade, quelle cacade, quelle cacade, quelle cacade.

M. Martin.- Quelle cascade de cacades, quelle cascade de cacades, quelle cascade de cacades, quelle cascade de cacades, quelle cascade de cacades, quelle cascade de cacades.

M. Smith.- Les chiens ont des puces, les chiens ont des puces.

Mme. Martin.- Cactus, Coccyx! Coccus! Cocardard! cochon!

Mme. Smith.- Encaqueur, tu nous encaques.

M. Martin.- J'aime mieux pondre un oeuf que voler un boeuf.

Mme. Martin, *ouvrant tout grand la bouche*.- Ah! Oh! Ah! Oh! Laissez-moi grincer des dents.

M. Smith.- Caïman!

M. Martin.- Allons gifler Ulysse.

M. Smith.- Je m'en vais habiter ma cagna dans mes cacaoyers.

Mme. Martin.- Les cacaoyers des cacaoyères donnent pas des cacahuètes, donnent du cacao! Les cacaoyers des cacaoyères donnent pas des cacahuètes, donnent du cacao! Les cacaoyers des cacaoyères donnent pas des cacahuètes, donnent du cacao.

Mme. Smith.- Les souris ont des sourcils, les sourcils n'ont pas de souris.

Paronomasias:

Mme. Martin.- Touche pas ma babouche!

M. Martin.- Bouge pas la babouche!

M. Smith.- Touche la mouche, mouche pas la touche.

Mme. Martin.- La mouche bouge.

Mme. Smith.- Mouche ta bouche.

M. Martin.- Mouche le chasse-mouche, mouche le chasse-mouche.

M. Smith.- Escarmoucheur escarmouché!

Mme. Martin.- Scaramouche!

Mme. Smith.- Sainte Nitouche!

M. Martin.- T'en as une couche!

M. Smith.- Tu m'embouches.

Mme. Martin.- Sainte Nitouche touche ma cartouche.

Mme. Smith.- N'y touchez pas, elle est brisée.

En este segundo movimiento (réplicas 35-63), las asociaciones estrictamente

¹⁵⁶ E. Ionesco (1954). *Théâtre I, op. cit.*, págs. 52-54.

fonéticas se multiplican, creando una cascada de ecos. Rimas internas (“J’aime mieux tuer un lapin que de chanter dans le jardin, aliteraciones concatenadas (cacade-cascade-cactus-cacaoyers), asonancias en “on” (cochon!/ pondre/ Allons/ ont/ n’ont pas/), rimas en “ouche” (“Touche pas ma babouche!”/ “Bouge pas la babouche!”), producen un sistema sonoro cuya coherencia se refuerza a medida que el pensamiento se desintegra. El encadenamiento es el signo de la desagregación del sentido. A la “cadena de las razones” de Descartes se opone la cadena de las asociaciones de palabras. Éstas se han liberado de las trabas racionales para tomar el vuelo similar al de la poesía surrealista. Luego el vínculo formal estará asegurado por aliteraciones en [k]. Ionesco juega con evidente placer con las sonoridades y las homofonías. El principio de la escena 11 en la que cada palabra provoca la aparición de la siguiente por una analogía al nivel del significante, podría llamarse “caca y sus variaciones”, con toda la voluntad que ello supone por parte de Ionesco de ultrajar al público.

El significado todavía no ha abandonado el diálogo: el “kakatoès” es un loro, “Cacade”¹⁵⁷, y “Cascade” implican un flujo. Hay un error gráfico voluntario en la palabra “cacatoès”, similar a la deformación que impuso Jarry a la palabra de Cambronne en *Ubu-Roi* fingiendo disimular la grosería del término. En el mismo orden de ideas, “Encaqueur, tu nous encaques”, ultraje que la Sra. Smith vocifera al señor Martin, es original y, desde luego, más llamativo que si la señora Smith hubiera utilizado el sustantivo y el verbo formados a partir de una interjección a la que el general Cambronne primero, y luego *Ubu* otorgaron su carta de nobleza. Además el psitacismo¹⁵⁸ y la verborrea caracterizan toda la escena. La serie de palabras en [k] se ve entrecortada por frases que pertenecen por su registro al primer movimiento de la escena, como si un estado todavía relativamente elaborado del lenguaje resistiera al derrumbe: “J’aime mieux pondre un oeuf que voler un boeuf”. Luego Ionesco no duda en escribir: “Les cacaoyers des cacaoyères ne donnent pas des cacahuètes, donnent du cacao!” , o “Les souris ont des sourcils, les sourcils n’ont pas de souris”, sobre el modelo de la frase tan famosa “Un chasseur sachant chasser doit savoir chasser sans son chien”, cuyas dificultades de pronunciación están evocadas en otra réplica:

¹⁵⁷ Es una palabra ya anticuada que significa una brusca evacuación intestinal.

¹⁵⁸ Según la definición del María Moliner, “método de enseñanza en que las lecciones se repiten de memoria sin penetrar debidamente en el sentido”.

“Quand on arrive à la grand-mère du prêtre, on s’empêtre”, y que hacen pensar en algunos ejercicios de dicción propuestos a los estudiantes de arte dramático. De tanto vaciarse, el lenguaje se reduce a un conjunto de sonidos que funcionan por sí mismos, que no expresan más que sentimientos elementales como la excitación o la agresividad. El poder de las sonoridades se sustituye al poder de las ideas, y los fonemas están seleccionados por sus resonancias peyorativas. A continuación palabras en “ou” saturan el diálogo casi hasta el final. En este diluvio verbal perduran dos injurias “realistas” suscitadas por la asonancia: una nueva versión de “*tu nous encaques*” que da “*tu m’embouches*” y el nombre de un actor de la antigua comedia italiana utilizado como calificativo insultante “*Escarmoucheur escarmouché!*”. De hecho, inmediatamente después, se observa otro, a priori, extraño empleo de los nombre propios. El verbo “toucher” atrae una reminiscencia literaria. La cita de un verso tan ridículo como famoso llama al nombre del poeta que lo escribió y luego el nombre de otro poeta del mismo estilo. Los nombres y apellidos se invierten como se hubieran podido invertir, sin graves consecuencias, los versos de aquellos autores. Reconocemos aquí un juego familiar a Prévert. Esta fantasía marca una pausa en la subida del furor. Ionesco intercala este descanso antes de arrancar de nuevo con más fuerza.

Serie de nombres propios:

M. Martin.- Sully!

M. Smith.- Prudhomme!

Mme. Martin, M. Smith.- François.

Mme. Smith, M. Martin.- Coppée.

Mme. Martin, M. Smith.- Coppée Sully!

Mme. Smith, M. Martin.- Prudhomme François.

Neologismo:

Mme. Martin.- Espèces de glouglouteurs, espèces de glouglouteuses.

Paronomasias:

M. Martin.- Mariette, cul de marmite!

Mme. Smith.- Khrishnamourti, Khrishnamourti, Khrishnamourti!

M. Smith.-Le pape dérape! Le pape n’a pas de soupape. La soupape a un pape.

Mme. Martin.- Bazar, Balzac, Bazaine!

M. Martin.- Bizarre, beaux-arts, baisers!

Onomatopeyas:

M. Smith.- A, e, i, o, u, a, e, i, o, u, a, e, i, o, u, i!

Mme. Martin.- B, c, d, f, g, l, m, n, p, r, s, t, v, w, x, z!

Mme. Martin.- De l’ail à l’eau, du lait à l’ail!

Mme. Smith, *imitant le train*: Teuff, teuff, teuff, teuff, teuff, teuff, teuff, teuff, teuff, teuff, teuff!

M. Smith.- C'est!
Mme. Martin.- Pas!
M. Martin.- Par!
Mme. Smith.- Là!
M. Smith.- C'est!
Mme. Martin.- Par!
M. Martin.- I!
Mme. Smith.- Ci!

Tous ensemble, au comble de la fureur, hurlent les uns aux oreilles des autres. La lumière s'est éteinte. Dans l'obscurité on entend sur un rythme de plus en plus rapide:

Tous ensemble.- C'est pas par là, c'est par ici, c'est pas par là, c'est par ici, c'est pas par là, c'est par ici, c'est pas par là, c'est par là, c'est par ici, c'est pas par là, c'est par ici, c'est pas par là, c'est par ici!

Les paroles cessent brusquement. De nouveau, lumière. M. Et Mme. Martin sont assis comme les Smith au début de la pièce. La pièce recommence avec les Martin, qui disent exactement les répliques des Smith dans la première scène, tandis que le rideau se ferme doucement.

Empezada de manera enigmática, llevada de modo desconcertante, la obra no podía conocer más que un final sorprendente. En este tercer movimiento (réplicas 64-88), una agresividad progresiva caracteriza los intercambios de palabras, que se vuelven cada vez más incoherentes y se convierten en sonidos desprovistos de significado. En la réplica “Bazar, Balzac, Bazaine”, los nombres propios no designan ni el autor de *La Comédie Humaine* ni el general vencido de 1870. Sólo fueron escogidos por su carácter fónico. En esta réplica como en la siguiente “Bizarre, beaux-arts, baisers!”, la serie de las “b” explosivas y de las “z” sonoras expresan el colmo del furor. Por tanto la destrucción del lenguaje se realiza irremediabilmente. Los vínculos que la rima constituía desaparecen. Los solos sonidos dominan, reduciéndose a onomatopeyas a las que las personas se entregan totalmente, reconociendo así definitivamente su impotencia para comunicarse. El señor Smith y la señora Martin recitan el abecedario, la señora Smith imita el tren a fuerza de “Teuff, teuff, teuff”, y todos juntos, transformados en hombres-máquinas, terminan por decir con ritmo, “en el colmo del furor”, una frase compuesta de monosílabos reducidos a meros sonidos: “C’est par par là, c’est par ici

El movimiento de *La Cantante calva* podría definirse como un desarreglo progresivo, una especie de vértigo creciente, un paso del discurso normal al delirio, un derrumbamiento de las apariencias. El lenguaje no es el único en estar atrapado en este torbellino donde se hunde la realidad y el comportamiento de la gente se altera.

¿Cómo podía acabar una obra en la que la extravagancia surge detrás de cada coma, cada exclamación? Como no hay progresión psicológica, sólo quedaba lo no-psicológico. Asimismo la única solución eficaz era llevar a su colmo el impacto sensorial. Como en un dibujo animado, la tensión alcanza su paroxismo gracias a la aceleración del ritmo y al aumento del volumen sonoro hasta la vociferación. Ionesco hubiera querido añadir a esto la desarticulación de los personajes transformados en marionetas cuya cabeza y piernas estarían proyectadas al suelo. La explosión final pulveriza al lenguaje. Frente a la monstruosidad del vacío, vacío del lenguaje y del ser una vez que la racionalidad se disolvió, la realidad queda transformada en monstruo. Respecto a *La Cantante calva*, Ionesco escribe que: “Le théâtre est finalement révélation de choses monstrueuses, ou d’états monstrueux, sans figures, ou de figures monstrueuses que nous portons en nous¹⁵⁹”.

La índole de las frases que componen esta escena nos llevó a comentar el conjunto de los resultados de las distintas traducciones consultadas como sigue: empezaremos con la traducción de las frases binarias compuestas de oposiciones insólitas y parangones de los “cadavres exquis” surrealistas. Seguiremos viendo como fueron traducidos los distintos tipos de expresiones hechas y recreadas las asociaciones sonoras. Y, por último, examinaremos el fenómeno de la adaptación a la que, inevitablemente, da lugar este texto tan peculiar.

4.5.1. LA TRADUCCIÓN DE LAS FRASES BINARIAS COMPUESTAS DE OPOSICIONES INSÓLITAS.

Generalmente los traductores optaron por traducirlas (casi) literalmente. El sinsentido de la frase inicial era lo suficientemente insólito en sí para provocar la risa (ejemplos 1, 2 y 3). Otras veces se adaptó para jugar con las sonoridades, tal y como

¹⁵⁹ E. Ionesco (1966). *Notes et Contre-notes*, op. cit., pág. 254.

procede a menudo Ionesco en esta escena (ejemplo 2, Trives; ejemplo 4).

Ejemplo 1:

R.1: Mme. Martin.- Je peux acheter un couteau de poche pour mon frère, vous ne pouvez pas acheter l'Irlande pour votre grand-père.

Trives (1955): Sra. Martin.- Podría comprar una navaja para mi hermano pero usted no podrá comprar Irlanda para su abuela¹⁶⁰.

Echávarri (1961): Sra. Martin.- Puedo comprar un cuchillo de bolsillo para mi hermano, pero ustedes no pueden comprar Irlanda para su abuelo¹⁶¹.

Vallespinosa (1963): Sra. Martin.- Jo puc comprar un ganivet de butxaca pel meu germà, pero vós no podeu comprar Irlanda pel vostre avi¹⁶².

Ejemplo 2:

R.20: Mme. Martin.- J'aime mieux un oiseau dans un champ qu'une chaussette dans une brouette.

Trives (1955): Sra. Smith.- Más vale pájaro en el campo, **que calcetín que hace tilín**¹⁶³.

Echávarri (1961): Sra. Smith.- Prefiero un pájaro en el campo a un calcetín en una carretilla¹⁶⁴.

Vallespinosa (1963): Sra. Smith.- M'estimo més un ocell al camp que no pas un mitjó en un carretó¹⁶⁵.

Hinojosa (1990): Sra. Martin.- Yo, francamente, prefiero un pájaro en el campo que unos calzoncillos en una carretilla¹⁶⁶.

¹⁶⁰ *Op. cit.*, pág. 57, ver nota 83.

¹⁶¹ *Op. cit.*, pág. 43, ver nota 87.

¹⁶² *Op. cit.*, pág. 18, ver nota 90.

¹⁶³ *Op. cit.*, pág. 58, ver nota 83.

¹⁶⁴ *Op. cit.*, pág. 44, ver nota 87.

¹⁶⁵ *Op. cit.*, pág. 18, ver nota 90.

¹⁶⁶ *Op. cit.*, pág. 32, ver nota 85.

Ejemplo 3:

R.24: Mme. Martin.- Je te donnerai les pantoufles de ma belle-mère si tu me donnes le cercueil de ton mari.

Trives (1955): Sra. Martin.- Te daré las pantuflas de mi suegra, si me das el sarcófago de tu marido¹⁶⁷.

Echávarri (1961): Sra. Martin.- Te daré las zapatillas de mi suegra si me das el ataúd de tu marido¹⁶⁸.

Vallespinosa (1963): Sra. Martin.- Jo et donaré les plantofes de l'ávia si tu em dónes la caixa de morts del teu marit¹⁶⁹.

Ejemplo 4:

R. 27: Mme. Smith.- Mon oncle vit à la campagne mais ça ne regarde pas la sage-femme.

Llácer (1973): Sra. Smith.- Mi tío vive en la loma, pero eso no le atañe a la comadrona¹⁷⁰.

4.5.2. LA TRADUCCIÓN DE LAS EXPRESIONES HECHAS.

Como lo que se pretendía era poner de manifiesto la sandez que reviste con frecuencia nuestra conversación cotidiana, una simple traducción literal bastó para trasladar el sentido. No obstante, en algunos casos los traductores recurrieron parcial o totalmente a una adaptación del texto (ejemplo 1, Trives; ejemplo 4, Trives y Canseco; ejemplo 6, Hinojosa). Reunimos en este apartado dos ejemplos de sentencias absurdas (ejemplos 1 y 2), un ejemplo de frase concebida para el aprendizaje del idioma (ejemplo 3), y tres ejemplos de deformación de dichos o refranes (ejemplos 4, 5 y 6):

Ejemplo 1:

R.4: Mme. Smith.- Dans la vie, il faut regarder par la fenêtre.

¹⁶⁷ *Op. cit.*, pág. 59, ver nota 83.

¹⁶⁸ *Op. cit.*, pág. 44, ver nota 87.

¹⁶⁹ *Op. cit.*, pág. 18, ver nota 90.

¹⁷⁰ *Op. cit.*, pág. 63, ver nota 88.

Trives (1955): Sra. Smith.- Es muy fácil ver la vida desde la barrera¹⁷¹.

Esta frase resulta ser una deformación de la expresión “ver los toros desde la barrera” que significa “observar cierto acontecimiento con la tranquilidad del que es extraño a él o puede desentenderse de él.”(definición del *Diccionario de uso del español* de María Moliner). De este modo, la traducción desvía el sentido de la frase inicial que deja de ser un consejo o juicio de aplicación práctica a la vida para convertirse en un reproche.

Echávarri (1961): Sra. Smith.- En la vida hay que mirar por la ventana¹⁷².

Vallespinosa (1963): Sra. Smith.- En la vida s’ha de mirar per la finestra¹⁷³.

Millán (1971): Sra. Smith.- En la vida, es preciso mirar por la ventana¹⁷⁴.

Hinojosa (1990): Sra. Smith.- En esta vida, es necesario mirar por la ventana¹⁷⁵.

Ejemplo 2:

R.8: Mme. Smith.- Quand je dis oui, c’est une façon de parler.

Trives (1955): Sra. Smith.- Si digo sí es un decir¹⁷⁶.

Echávarri (1961): Sra. Smith.- Cuando digo que sí es una manera de hablar¹⁷⁷.

Vallespinosa (1963): Sra. Smith.- Quan dic que sí, és una manera de parlar¹⁷⁸.

Millán (1971): Sra. Smith.- Cuando digo sí, es un modo de hablar...¹⁷⁹.

¹⁷¹ *Op. cit.*, pág. 57, ver nota 83.

¹⁷² *Op. cit.*, pág. 43, ver nota 87.

¹⁷³ *Op. cit.*, pág. 18, ver nota 90.

¹⁷⁴ *Op. cit.*, pág. 13, ver nota 84.

¹⁷⁵ *Op. cit.*, pág. 32, ver nota 85.

¹⁷⁶ *Op. cit.*, pág. 57, ver nota 83.

¹⁷⁷ *Op. cit.*, pág. 43, ver nota 87.

¹⁷⁸ *Op. cit.*, pág. 18, ver nota 90.

¹⁷⁹ *Op. cit.*, pág. 13, ver nota 84.

Salabert (1982): Sra. Smith.- Cuando digo sí, es una manera de hablar¹⁸⁰.

Ejemplo 3:

R.7: M. Martin.- Le plafond est en haut, le plancher est en bas.

Trives (1955): Sr. Martin.- El suelo está en lo bajo, el techo está en lo alto¹⁸¹.
Echávarri (1961): Sr. Martin.- El techo está arriba y el piso está abajo...¹⁸².

Vallespinosa (1963): Sr. Martin.- El sostre és a dalt, el trespol és a baix¹⁸³.

Millán (1971): Sr. Martin.- El techo está arriba, el piso abajo¹⁸⁴.

Salabert (1982): Sr. Martin.- El techo está arriba y el suelo está abajo...¹⁸⁵.

Ejemplo 4:

R.3: M. Martin.- Celui qui vend aujourd'hui un boeuf, demain aura un oeuf.

Trives (1955): Sr. Martin.- Aquel que hoy venda un buey tendrá mañana peine de Carey¹⁸⁶.

La ligera adaptación de las palabras de la frase inicial va dedicada a reproducir el juego de sonoridades del refrán francés.

Echávarri (1961): Sr. Martin.- El que compra hoy un buey, mañana tendrá un huevo¹⁸⁷.

¹⁸⁰ *Op. cit.*, pág. 90, ver nota 119.

¹⁸¹ *Op. cit.*, pág. 57, ver nota 83.

¹⁸² *Op. cit.*, pág. 43, ver nota 87.

¹⁸³ *Op. cit.*, pág. 18, ver nota 90.

¹⁸⁴ *Op. cit.*, pág. 13, ver nota 84.

¹⁸⁵ *Op. cit.*, pág. 90, ver nota 119.

¹⁸⁶ *Op. cit.*, pág. 57, ver nota 83.

¹⁸⁷ *Op. cit.*, pág. 43, ver nota 87.

Vallespinosa (1963): Sr. Martin.- Qui avui ven un bou, demà tindrà un ou¹⁸⁸.

Canseco (1984): Sr. Martin.- Quien siembra vientos recoge tempestades¹⁸⁹.

Canseco prefirió sustituir el refrán francés por otro distinto en castellano que no fue elegido al azar, porque se adecua al contexto tenso y tormentoso de esta escena: su significado claro “alude a las consecuencias de obrar de modo que se provocan enemistades hacia sí mismo o discordias entre otros” (definición del *Diccionario de uso del español* de María Moliner).

Hinojosa (1990): Sr. Martin.- El que hoy venda un buey mañana tendrá un huevo¹⁹⁰.

Ejemplo 5:

R.6: M. Smith.- Il faut toujours penser à tout.

Trives (1955): Sr. Smith.- Lo mejor es tenerlo todo previsto¹⁹¹.

Echávarri (1961): Sr. Smith.- Siempre hay que pensar en todo¹⁹².

Vallespinosa (1963): Sr. Smith.- Cal pensar sempre en tot¹⁹³.

Millán (1971): Sr. Smith.- Es necesario siempre pensar en todo¹⁹⁴.

Ejemplo 6:

R.32: Mme. Smith.- J’attends que l’aqueduc vienne me voir à mon moulin.

Trives (1955): Sra. Smith.- Espero que el acueducto venga a verme a mi molino¹⁹⁵.

¹⁸⁸ *Op. cit.*, pág. 18, ver nota 90.

¹⁸⁹ *Op. cit.*, pág. 36, ver nota 89.

¹⁹⁰ *Op. cit.*, pág. 32, ver nota 85.

¹⁹¹ *Op. cit.*, pág. 57, ver nota 83.

¹⁹² *Op. cit.*, pág. 43, ver nota 87.

¹⁹³ *Op. cit.*, pág. 18, ver nota 90.

¹⁹⁴ *Op. cit.*, pág. 13, ver nota 84.

¹⁹⁵ *Op. cit.*, pág. 59, ver nota 83.

Echávarri (1961): Sra. Smith.- Espero que el acueducto venga a verme a mi molino¹⁹⁶.

Vallespinosa (1963): Sra. Smith.- Espero que l'aquèducte vingui cap al meu molí¹⁹⁷.

Jaimés (1968): Sra. Smith.- Espero que el acueducto venga a visitarme algún día a mi molino¹⁹⁸.

Hinojosa (1990): Sr. Smith.- Pues la otra tarde ví llover, ví gente correr y no estabas tú¹⁹⁹.

Para traducir el refrán francés Hinojosa recurrió a la letra del famoso bolero “*Esta tarde ví llover*”, de Armando Manzanero que forma parte del patrimonio cultural español, y que, colocado en este contexto, con toda seguridad desencadena la risa del público.

4.5.3. LA TRADUCCIÓN DE UN LENGUAJE REDUCIDO A SONIDOS.

Como es de entender, el juego con homofonías, paronomasias y aliteraciones tuvo que ser totalmente recreado en castellano y en catalán. Sin embargo, en muchos casos los traductores optaron por suprimir tales réplicas o todavía traducirlas (casi) literalmente:

Supresión:

Trives (1955):

R.48: M. Smith.- Je m'en vais habiter ma cagna dans mes cacaoyers.

R.49: Mme. Martin.- Les cacaoyères des cacaoyères donnent pas des cacahuètes, donnent du cacao! Les cacaoyères des cacaoyères donnent pas des cacahuiètes donnent du cacao! Les cacaoyers des cacaoyères donnent pas de cacahuètes, donnent du cacao.

Jaimés (1968):

R.21: M. Smith.- Plutôt un filet dans un chalet, que du lait dans un palais.

R.22: Mme. Martin.- La maison d'un anglais est son vrai palais.

R.73: M. Smith.- Le pape dérape! Le pape n'a pas de soupape. La soupape a un pape.

¹⁹⁶ *Op. cit.*, pág. 44, ver nota 87.

¹⁹⁷ *Op. cit.*, pág. 18, ver nota 90.

¹⁹⁸ *Op. cit.*, ver nota 116.

¹⁹⁹ *Op. cit.*, pág. 33, ver nota 85.

A continuación la serie de paranomasias en “ou”, muy larga para que se pueda seguir el juego durante demasiado tiempo, fue acortada en cuatro versos por Echávarri (1961) y, consecuentemente, por Jaimes (1968), Salabert (1982) y Canseco (1984), que, como ya señalamos, se basaron en la traducción de aquél para llevar a cabo su revisión o su adaptación:

R.60: M. Martin.- T'en as une couche!

R.61: M. Smith.- Tu m'embouches.

R.62: Mme. Martin.- Sainte Nitouche, touche ma cartouche.

R.63: Mme. Smith.- N'y touchez pas, elle est brisée.

Traducción (casi) literal:

R.21: M. Smith.- Plutôt un filet dans un chalet, que du lait dans un palais.

Echávarri (1961): Sr. Smith.- Es preferible un bife en una cabaña que leche en un palacio²⁰⁰.

Vallespinosa (1963): Sr. Smith.- Mé val un filet en un xalet que no pas llet en un palau²⁰¹.

Millán (1971): Sr. Smith.- Mejor un filete en un chalet, que leche en un palacio²⁰².

Llácer (1973): Sr. Smith.- Es preferible un filete en una cabaña que leche en un palacio²⁰³.

Salabert (1982): Sr. Smith.- Es preferible un filete en una casita que leche en un palacio²⁰⁴.

R.37: M. Martin.- J'aime mieux tuer un lapin que de chanter dans le jardin.

Echávarri (1961): Sr. Martin.- Prefiero matar un conejo que cantar en el jardín²⁰⁵.

Millán (1971): Sr. Martin.- Me gusta más matar un conejo que cantar en el

²⁰⁰ *Op. cit.*, pág. 44, ver nota 87.

²⁰¹ *Op. cit.*, pág. 18, ver nota 90.

²⁰² *Op. cit.*, pág. 14, ver nota 84.

²⁰³ *Op. cit.*, pág. 63, ver nota 88.

²⁰⁴ *Op. cit.*, pág. 91, ver nota 119.

²⁰⁵ *Op. cit.*, pág. 45, ver nota 87.

jardín²⁰⁶.

R.48: M. Smith.- Je m'en vais habiter ma cagna dans mes cacaoyers.

Echávarri (1961): Sr. Smith.- Yo voy a vivir en mi casa entre mis cacahuetales²⁰⁷.

Jaimes (1968): Sr. Smith.- Yo voy a vivir en mi casa rodeada de cacahuetales²⁰⁸.

Salabert (1982): Sr. Smith.- Yo voy a vivir en mi chamizo entre mis cacahuetales²⁰⁹.

En otras ocasiones, se llega a excelentes y/o divertidas (re)creaciones en castellano y en catalán de los juegos verbales franceses:

R.13: M. Smith.- Quand je suis à la campagne, j'aime la solitude et le calme.

Trives (1955): Sr. Smith.- Cuando voy al campo, la soledad produce mi encanto²¹⁰.

R.21: M. Smith.- Plutôt un filet dans un chalet, que du lait dans un palais.

Trives (1955): Sr. Smith.- Más vale una red en un chalet, que ajo de Ajaccio en un palacio²¹¹.

Canseco (1984): Sr. Smith.- No es lo mismo una estrella que corre, que uno que corre y se estrella²¹².

R.28: M. Martin.- Le papier c'est pour écrire, le chat c'est pour le rat. Le fromage c'est pour griffer.

Echávarri (1961): Sr. Martin.- El papel es para escribir, el gato para la rata, y el queso para echarle la zarpa²¹³.

R.36: M. Martin.- J'aime mieux tuer un lapin que de chanter dans le jardin.

Trives (1955): Sr. Martin.- Prefiero matar a un conejo que cantar dentro de un cerco²¹⁴.

²⁰⁶ *Op. cit.*, pág. 14, ver nota 84.

²⁰⁷ *Op. cit.*, pág. 45, ver nota 87.

²⁰⁸ *Op. cit.*, ver nota 116.

²⁰⁹ *Op. cit.*, pág. 95, ver nota 119.

²¹⁰ *Op. cit.*, pág. 58, ver nota 83.

²¹¹ *Op. cit.*, pág. 58, ver nota 83.

²¹² *Op. cit.*, pág. 37, ver nota 89.

²¹³ *Op. cit.*, pág. 44, ver nota 87.

²¹⁴ *Op. cit.*, pág. 60, ver nota 83.

Vallespinosa (1963): Sr. Martin.- M'estimo més matar un conill que no pas un grill²¹⁵.

Canseco (1984): Sr. Martin.- Prefiero comerme un cerdo que guardarlo de recuerdo²¹⁶.

R.42: Mme. Martin.- Cactus, Coccyx! Coccus! Cocardard! cochon!

Trives (1955): Sra. Martin.- Cactus, cocy, cocus, cuco, cochino²¹⁷.

Echávarri (1961): Sra. Martin.- ¡Cacto, coxis! ¡Coco! ¡Cochino²¹⁸!

Vallespinosa (1963): Sra. Martin.- Cactus! Coxis! Cocus! Quicus²¹⁹.

Salabert (1982): Sra. Martin.- ¡Cacto, coxis! ¡Coco! ¡Cucaña! ¡Cochino²²⁰!

R.44: M. Martin.- J'aime mieux pondre un oeuf que voler un boeuf.

Llácer (1973): Sr. Martin.- Prefiero poner un huevo que robar un cerdo²²¹.

Canseco (1984): Sr. Martin.- Prefiero poner un huevo que vivir en el medioevo²²².

R.50: Mme. Smith.- Les souris ont des sourcils, les sourcils n'ont pas de souris.

Vallespinosa (1963): Sra. Smith.- Setze jutges mengen fetge, setze jutges mengen fetge, setze jutges mengen fetge...(traducción al castellano: Dieciseis jueces comen higado. Se trata de un trabalenguas catalán muy famoso.)²²³.

Salabert (1982): Sra. Smith.- Las ovejas tienen cejas, las cejas no tienen ovejas²²⁴.

R.73: M. Smith.- Le pape dérape! Le pape n'a pas de soupape. La soupape a un pape.

Trives (1955): Sr. Smith.- Las solapas no tienen papa, papa tiene solapas²²⁵.

²¹⁵ *Op. cit.*, pág. 19, ver nota 90.

²¹⁶ *Op. cit.*, pág. 38, ver nota 89.

²¹⁷ *Op. cit.*, pág. 60, ver nota 83.

²¹⁸ *Op. cit.*, pág. 45, ver nota 87.

²¹⁹ *Op. cit.*, pág. 19, ver nota 90.

²²⁰ *Op. cit.*, pág. 94, ver nota 119.

²²¹ *Op. cit.*, pág. 64, ver nota 88.

²²² *Op. cit.*, pág. 39, ver nota 89.

²²³ *Op. cit.*, pág. 19, ver nota 90.

²²⁴ *Op. cit.*, pág. 95, ver nota 119.

²²⁵ *Op. cit.*, pág. 61, ver nota 83.

Trives quiso eludir cualquier referencia religiosa irreverente en su versión, y en este caso la referencia al Papa, indudablemente para no ocasionarse problemas con la censura. De hecho, en otras réplicas, las palabras “prêtre(s)” y “Évêque” fueron sustituidas sistemáticamente por “pastor”, palabra más noble, ya que designa a una persona que ocupa cualquiera de las dignidades superiores de la Iglesia. También el término remite lógicamente a la imagen del “Buen Pastor”, que representa a Jesucristo con un cordero sobre los hombros, considerado como el cuidador de las almas:

Scène 8: R.96: Le Pompier.- Je n’ai pas le droit d’éteindre le feu chez les **prêtres**. **L’Évêque** se fâcherait. Ils éteignent leurs feux tout seuls ou bien ils le font éteindre par des vestales²²⁶

Trives (1955): Bombero.- No estoy autorizado para apagar fuego a casa de los **pastores**. Se molestarían **sus superiores**. Ellos tienen costumbres de apagar sus fuegos entre ellos, o, los hacen apagar por vestales²²⁷.

Scène 11: R.25: Sr. Smith.- Je cherche un **prêtre monophysite** pour le marier avec notre bonne²²⁸.

Trives (1955): Sr. Smith.- Busco un **pastor monofisita** para casarlo con la criada²²⁹.

R.75: M. Martin.- Bizarre, beaux-arts, baisers!

Echávarri (1961): Sr. Martin.- ¡Paso, peso, piso²³⁰.

Vallespinosa (1963): Sr. Martin.- Beu, beguis, beu! Beu, beguis, beu²³¹!
(traducción: Bebe, bebed, bebe.)

R.78: Mme. Martin.- De l’ail à l’eau, du lait à l’ail!

Trives (1955): Sra. Martin.- El cielo está emborregado²³²...

Echávarri (1963): Sr. Martin.- ¡Del ojo al ajo, del ajo al hijo²³³.

²²⁶ E. Ionesco (1954). *Théâtre I, op. cit.*, pág. 43.

²²⁷ *Op. cit.*, págs. 41-42, ver nota 83.

²²⁸ E. Ionesco (1954). *Théâtre I, op. cit.*, pág. 53.

²²⁹ *Op. cit.*, pág. 59, ver nota 83.

²³⁰ *Op. cit.*, pág. 46, ver nota 87.

²³¹ *Op. cit.*, pág. 19, ver nota 90.

²³² *Op. cit.*, pág. 61, ver nota 83.

²³³ *Op. cit.*, pág. 46, ver nota 87.

Serie en “ouche” (Rs. 51-63, pág. 55):

R.51: Mme. Martin.- Touche pas ma babouche!
M. Martin.- Bouge pas la babouche!
M. Smith.- Touche la mouche, mouche pas la touche.
Mme. Martin.- La mouche bouge.
Mme. Smith.- Mouche ta bouche.
M. Martin.- Mouche le chasse-mouche, mouche le chasse-mouche.
M. Smith.- Escarmoucheur escarmouché!
Mme. Martin.- Scaramouche!
Mme. Smith.- Sainte-Nitouche touche ma cartouche.
Mme. Smith.- N’y touchez pas, elle est brisée.

Trives (1955):

Sra. Martin.- Nadie mi boca ni toca ni toca.
Sr. Martin.- Roca es la boca.
Sr. Smith.- Toca la mosca, no mosques la toca.
Sra. Martin.- La mosca es hosca.
Sra. Smith.- Moca tu boca.
Sr. Martin.- Moca el cazamoscas, moca el cazamoscas.
Sr. Smith.- Caza la escaramuza.
Sra. Smith.- Escaramuza.
Sra. Martin.- El Moro Muza.
Sr. Martin.- Tu casta es zurda.
Sr. Smith.- Moro Muza zurra a la zurda.
Sra. Smith.- Que nadie la toque los jacintos están mustios²³⁴.

Echávarri (1961):

Sra. Martin.- ¡Toca mi toca!
Sr. Martin.- ¡Tu toca de loca!
Sr. Smith.- La toca en la boca, la boca en la toca.
Sra. Martin.- Disloca la boca.
Sra. Smith.- Emboca la toca. (**Llácer (1973):** Desboca la toca.)
Sr. Martin.- Emboca la toca y disloca la boca. (**Llácer (1973):** Desboca la toca y disloca la boca.)
Sr. Smith.- Si se la toca se la disloca.
Sra. Martin.- ¡Usted está loca!
Sra. Smith.- ¡Y usted me provoca²³⁵.

Llácer (1973) añade a continuación de esta serie:

Sr. Martin.- Tienes una copa.
Sr. Smith.- ¡Y tú me la embocas!

²³⁴ *Op. cit.*, págs. 60-61, ver nota 83.

²³⁵ *Op. cit.*, págs. 45-46, ver nota 87.

Sra. Martin.- De oca en oca y tiro porque me toca.

Sr. Smith.- No la toques que está rota.²³⁶

Vallespinosa (1963):

Sra. Martin.- Fuig, puja al soplui! (¡Huye, sube al refugio!)

Sr. Martin.- L'enuig del puig i del soplui! (¡El enojo del monte y del refugio)

Sr. Smith.- Fuig l'enuig del soplui! (¡Huye el enojo del refugio!)

Sra. Martin.- Puja al soplui, fuig! (¡Sube al refugio, huye!)

Sr. Martin.- Puja al puig sense enuig! Puja al puig sense enuig! (¡Sube al monte sin enojo!)

Sr. Smith.- Ni enuig, ni puig, ni soplui, tot és rebuig! (¡Ni enojo, ni monte, ni refugio!, ¡Todo es rechazo!)

Sra. Martin.- Rebuig i puig! Rebuig i puig! Rebuig i puig! (¡Rechazo y monte!)

Sra. Smith.- No pugis al puig, fuig! No pugis al puig, fuig! (No subas al monte, véte!)

Sra. Martin.- Té el taulell davant d'ell! Té el tautell davant d'ell! (Tiene el mostrador delante de él! Tiene el mostrador delante de él!)

Sr. Martin.- Davant d'ell, pell i taulell. (Delante de él, piel y mostrador.)

Sr. Smith.- Fes un farcell amb la pell! Fes un farcell amb la pell! (¡Haz un lío con la piel!)

Sra. Martin.- Ni pell, ni farcell, ni ocell! Ni pell, ni farcell, ni ocell! (¡Ni piel, ni lío, ni pájaro!)

Sra. Smith.- Pau fica el peu al pou! Pau fica el peu al pou! Pau fica el peu al pou! (¡Pablo mete el pie en el pozo!)²³⁷

Hinojosa (1990):

Sra. Martin.- ¡Mira! ¡Me toca la toca!

Sr. Smith.- Su toca de loca.

Sr. Martin.- ¡Que le toco la boca! ¡Que le toco la boca!

Sra. Smith.- ¡Esta loca me disloca!

Sra. Martin.- ¡Sujeta la toca!

Sr. Smith.- ¡No me toque con la toca! ¡No me toque con la toca!

Sra. Smith.- ¡Usted está loca!

Sra. Martin.- ¡Y usted me provoca!

Sr. Martin.- ¡Y yo tiro porque me toca²³⁸.

Tramo de los nombres propios (Rs.64-72, págs. 55-56):

M. Martin.- Sully!

M. Smith.- Prudhomme!

Mme. Martin.- M. Smith.- François.

Mme. Smith, M. Martin.- Coppée.

²³⁶ *Op. cit.*, pág. 65, ver nota 88.

²³⁷ *Op. cit.*, pág. 19, ver nota 90.

²³⁸ *Op. cit.*, págs. 34-35, ver nota 85.

Mme. Martin, M. Smith.- Coppée Sully!
Mme. Smith, M. Martin.- Prudhomme François.
Mme. Martin.- Espèces de glouglouteurs, espèces de glouglouteuses.
M. Martin.- Mariette, cul de marmite!
Mme. Smith.- Khrishnamourti, Khrishnamourti, Khrishnamourti!

Trives (1955):

Sr. Martin.- Jacinto el eminente.

Trives juega con el doble sentido de la palabra: “*jacinto*” –la planta y el nombre propio- ya que la réplica anterior era “*Que nadie la toque los **jacintos** están mustios*”.

Sra. Martin.- ¡Pío!
Sr. Martin.- Metropolitano.
Sra. Martin, Sr. Smith.- Serrano.
Sr. Martin, Sra. Smith.- Argüelles.
Sra. Martin.- Especie de gluglutores, especie de gluglutores.
Sr. Martin.- Marieta, culo de vasija²³⁹.

Echávarri (1963):

Sr. Martin.- ¡Sully!
Sr. Smith.- ¡Prudhomme!
Sra. Martin, Sr. Smith.- ¡François!
Sra. Smith, Sr. Martin.- Coppée!
Sra. Martin, Sr. Smith.- Coppée Sully!
Sra. Smith, Sr. Martin.- ¡Prudhomme François!
Sra. Martin.- ¡Pedazos de pavos, pedazos de pavos²⁴⁰!
Sr. Martin.- ¡Rosita, culo de marmita!
Sra. Smith.- ¡Khrishnamurti, Khrishnamurti, Khrishnamurti²⁴¹!

Vallespinosa (1963):

Sr. Martin.- Krusxeff!
Sr. Smith.- Prudhomme!
Sra. Martin i Sr. Smith.- Pepet! (Pepito)
Sra. Smith i Sr. Martin.- Cisquet! (Paquito)
Sra. Martin i Sr. Smith.- Cisquet! Krusxeff!
Sra. Smith i Sr. Martin.- Prudhomme! Pepet!
Sra. Martin.- Glopejadores, glopejadores! Glopejadores, glopejadores! (“gargarizador”)
Sr. Martin.- Marieta cul d’olla!
Sra. Martin.- Krishnamurti, Krishnamurti, Krishnamurti²⁴².

²³⁹ *Op. cit.*, pág. 61, ver nota 83.

²⁴⁰ En la revisión al castellano efectuada por E. Llácer (1974) figura: “*¡Pedazos de pavos, pedazos de pavos!*”. *Op. cit.*, pág. 65, ver nota 88.

²⁴¹ *Op. cit.*, pág. 46, nota 87.

4.5.4. EL FENÓMENO DE ADAPTACIÓN.

4.5.4.1. La versión de J. Hinojosa (1990).

Dejándose guiar por Ionesco, Hinojosa se vale de la deformación de refranes para recrear las frases disparatadas de esta escena. Ionesco hablaba de sorprender lo racional a través de lo irracional, pasar de un plano de la realidad a otro, de la vida al sueño, del sueño a la vida. Esta desarticulación aparente es un excelente ejercicio para enriquecer la expresión teatral y multiplicar los dominios de la realidad:

R.25: M. Smith.- Je cherche un prêtre monophysite pour le marier avec notre bonne.

Hinojosa(1990): R.25.1: Sr. Smith.- Estoy buscando un sacerdote con alopecia para casarlo con nuestra criada.

R.25.2: Sra. Martin.- La alopecia, bien entendida, comienza por uno mismo²⁴³.

Hinojosa (1990): Sra. Smith.- No me gusta señalar, pero me parece deleznable esa clase de personas que tiran la mano y esconden el ladrillo.

Hinojosa (1990): Sr.Martin.- Más vale un volátil en la cavidad metatarsiana que el cuadrado de diez en las regiones etéreas²⁴⁴.

Ésta última réplica resulta ser una deformación de “Más vale un pájaro en mano que ciento volando”. La mayoría de las réplicas de esta versión no siguen al pie de la letra el texto francés, ya que el traductor optó por una versión libre del texto para traducir literalmente el espíritu latente que anima esta escena final: hablamos de la voluntad de presentar una fuerza corrosiva que aniquila el lenguaje que, cual una tarabilla descompuesta, gira en el vacío, profiriendo una serie de frases absurdas. Estas fórmulas son tan estafalarias como reveladoras de la verdad que encubría el lenguaje pseudorealista, espeso, severo y antiimaginativo que Ionesco se propuso denunciar:

La fantasía -dice- es reveladora; es un método de conocimiento: todo lo imaginario es verdad; nada es verdad si no es imaginario. El humor no es sólo la única visión crítica valedera, no es sólo el mismo espíritu crítico, sino que además – contrariamente a la evasión, a la fuga que resulta del sistema que nos arrastra bajo

²⁴² *Op. cit.*, pág. 19, ver nota 90.

²⁴³ *Op. cit.*, pág. 33, ver nota 85.

²⁴⁴ *Op. cit.*, pág. 34, ver nota 85.

el nombre de realismo a un sueño helado, frío, fuera de toda realidad, el humor es la única posibilidad que tenemos de liberarnos -pero solamente después de haberlo digerido, asimilado, conocido- de nuestra condición humana tragicómica de la desazón de la existencia²⁴⁵.

Con mucho ingenio, el traductor saca buen partido del retruécano; de esta forma, siguiendo la premisa de Ionesco de poner en evidencia la destrucción del lenguaje, mina el “sentido común” para construir sobre sus ruinas una idea nueva (disocia y asocia):

R.5: Mme. Martin.- On peut s’asseoir sur la chaise, lorsque la chaise n’en a pas.

Hinojosa (1990): Sra. Martin.- Uno se puede sentar en la silla, mientras que la silla no puede sentarse en uno²⁴⁶.

Hinojosa (1990): Sra. Martin.- No es lo mismo ver una pajita en el ojo ajeno, que ver a un ajeno con una pajita en tu ojo²⁴⁷.

El recurso que más emplea Hinojosa es la fragmentación de dos o más refranes y el nuevo emparejamiento de los segmentos cruzándolos. Esta operación de descomposición y refundición produce un efecto considerablemente cómico como podemos averiguar:

Sr. Smith.- En boca cerrada buenas son patadas y peras al olmo²⁴⁸.

El disparate procede de: **En boca cerrada** [no entran moscas] + **buenas son patadas y** + [Pedir] **peras al olmo**.

Sr. Smith.- Más ven cuatro ojos que ciento volando²⁴⁹ que procede de **Más ven cuatro ojos** [que dos] + [Más vale pájaro en mano que] **ciento volando**.

Sr. Martin.- Quien bien te quiere, ajos come y el chocolate espeso²⁵⁰ que procede de Quien bien te quiere [te hará llorar] + [Quien se pica] **ajos come** + [Las cosas claras] **y el chocolate espeso**.

Sra. Smith.- Por el humo se sabe donde están las cosas claras²⁵¹ que procede de

²⁴⁵ E. Ionesco. “El humor negro contra la mixtificación” en *Primer Acto*, nº 7, marzo-abril de 1959, págs. 63-64.

²⁴⁶ *Op. cit.*, pág. 32, ver nota 85.

²⁴⁷ *Op. cit.*, pág. 32.

²⁴⁸ *Op. cit.*, pág. 32.

²⁴⁹ *Op. cit.*, pág. 32.

²⁵⁰ *Op. cit.*, pág. 32.

²⁵¹ *Op. cit.*, pág. 32.

Por el humo se sabe donde está(n) [el fuego] + **Las cosas claras** [y el chocolate espeso].

Sra. Smith.- No hay perro ladrador que cien años dure²⁵² que procede de **No hay** [bien ni mal] + **Perro ladrador** [poco mordedor] + **que cien años dure**.

Sra. Martin.- Sin embargo, la vaca bien sabe que bueno está lo bueno, pero ojito con la niña²⁵³ que procede de **Sin embargo, la vaca** (traducción del principio de la R.12: Mme. Martin.- Cependant que la vache nous donne ses queues.) + **bien sabe que** (añadido) + **¡Bueno está lo bueno!** (Modismo) + **pero ojito con la niña** (Modismo).

R.13: M. Smith.- Quand je suis à la campagne, j'aime la solitude et le calme.

Hinojosa: R.13: Sr. Smith.- Cuando estoy en el campo, busco, sobre todo, con pelos y señales²⁵⁴ que procede de **Cuando estoy en el campo** + **busco, sobre todo**, (adaptación) + **con pelos y señales** (modismo).

Sra. Smith.- Todo es según del color del cristal, que gordo y guarro ya se hará²⁵⁵ que procede de **Todo es según (d)el color del cristal** [con que se mire] + [Búscate o cástate con una mujer guapa y limpia] **que gorda y guarra ya se hará**.

Sr. Smith.- No por mucho madrugar, buena sombra te cobija²⁵⁶ que procede de **No por mucho madrugar** [amanece más temprano] + [Cuando a buen árbol te arrimas] **buena sombra te cobija**.

Sra. Smith.- Sin embargo, cuando a buen árbol te arrimas, amanece más temprano²⁵⁷ que procede de **Sin embargo** (añadido) + **Cuando a buen árbol te arrimas** [buena sombra te cobija] + [No por mucho madrugar] **amanece más temprano**.

Sra. Martin.- Pues el muerto al hoyo y en abril aguas mil²⁵⁸ que procede de **Pues** (añadido) + **El muerto al hoyo** [y el vivo al bollo] + **En abril aguas mil** (dicho).

²⁵² *Op. cit.*, pág. 32.

²⁵³ *Op. cit.*, pág. 32.

²⁵⁴ *Op. cit.*, pág. 32.

²⁵⁵ *Op. cit.*, pág. 33.

²⁵⁶ *Op. cit.*, pág. 34.

²⁵⁷ *Op. cit.*, pág. 34.

²⁵⁸ *Op. cit.*, pág. 34.

Sr. Smith.- A rey muerto, el vivo al bollo²⁵⁹ que procede de **A rey muerto** [rey puesto] + [El muerto al hoyo] **el vivo al bollo**.

Sr. Smith.- ¡Quien a hierro muere, ríe mejor²⁶⁰ que procede de Quien [a hierro mata] + **a hierro muere** + [El que ríe el último], **ríe mejor**.

Renunciamos a las versiones de Vallespinosa (1963), Jaimes (1968), Llácer (1974), Salabert (1982) y Canseco (1984) cuando repiten el texto de Echávarri (1961) en el que se basan, o cuando resultan ser revisiones menos acertadas del texto de Losada. La versión de Millán (1971) presenta, a nuestro juicio, muchas deficiencias. Al querer adecuarse en extremo al texto francés, el traductor produce muchos galicismos erróneos.

He aquí las versiones de la escena final que fueron seleccionadas por ser representativas cada una de una estrategia bien definida. La versión de Echávarri (1961) resulta ser una fiel traducción del texto inicial que presenta las adaptaciones estrictamente necesarias para que el texto sea comprensible en castellano. La versión de Trives (1955), además de ser la primera traducción en castellano de *La Cantante calva* que llegó a España, situándose a medio camino entre una traducción (casi) literal o de lectura y una adaptación, ofrece unos tramos ingeniosos. La versión de Hinojosa (1990), que reactualiza el texto de Ionesco en castellano es, a nuestro juicio, una adaptación o versión libre muy conseguida del texto original: su infidelidad a la letra del autor no tenía otra intención que la de restituir en castellano, a través de la re-creación de los juegos verbales, el designio implícito del autor de plantear formalmente la “tragedia del lenguaje”, que no consigue cumplir su primordial función comunicativa, y la falta de sentido de la condición humana.

4.5.4.2. Escena final de la versión de Echávarri (1961).

Sra. Martin.- Puedo comprar un cuchillo de bolsillo para mi hermano, pero ustedes no pueden comprar Irlanda para su abuelo.

Sr. Smith.- Se camina con los pies, pero se calienta mediante la electricidad o el carbón.

Sr. Martin.- El que compra hoy un buey tendrá mañana un huevo.

Sra. Smith.- En la vida hay que mirar por la ventana.

Sra. Martin.- Se puede sentar en la silla, mientras que la silla no puede hacerlo.

Sr. Smith.- Siempre hay que pensar en todo.

Sr. Martin.- El techo está arriba y el piso está abajo...

²⁵⁹ *Op. cit.*, pág. 34.

²⁶⁰ *Op. cit.*, pág. 35.

Sra. Smith.- Cuando digo que sí es una manera de hablar.
 Sra. Martin.- A cada uno su destino.
 Sr. Smith.- Tomen un círculo, acarícielo, y se hará un círculo vicioso.
 Sra. Smith.- El maestro de escuela enseña a leer a los niños, pero la gata amamanta a sus crías cuando son pequeñas.
 Sra. Martin.- En tanto que la vaca nos da sus rabos.
 Sr. Smith.- Cuando estoy en el campo me agradan la soledad y la calma.
 Sr. Martin.- Todavía no es usted bastante viejo para eso.
 Sra. Smith.- Benjamín Franklin tenía razón: usted es menos tranquilo que él.
 Sra. Martin.- ¿Cuáles son los siete días de la semana?
 Sr. Smith.- Lunes, martes, miercoles, jueves, viernes, sábado y domingo.
 Sr. Martin.- Edward es empleado de oficina, su hermana Nancy, mecanógrafa, y su hermano William, ayudante de tienda.
 Sra. Smith.- ¡Qué familia divertida!
 Sra. Martin.- Prefiero un pájaro en el campo a un calcetín en una carretilla.
 Sr. Smith.- Es preferible un bife en una cabaña que leche en un palacio.
 Sr. Martin.- La casa de un inglés es su verdadero palacio.
 Sra. Smith.- No sé hablar en español lo bastante bien para hacerme comprender.
 Sra. Martin.- Te daré las zapatillas de mi suegra si me das el ataúd de tu marido.
 Sr. Smith.- Busco un sacerdote monofisita para casarlo con nuestra criada.
 Sr. Martin.- El pan es un árbol, en tanto que el pan es también un árbol y de la encina nace la encina, todas las mañanas, al alba.
 Sra. Smith.- Mi tío vive en el campo, pero eso no le atañe a la comadrona.
 Sr. Martin.- El papel es para escribir, el gato para la rata, y el queso para echarle la zarpa.
 Sra. Smith.- El automóvil corre mucho, pero la cocinera prepara mejor los platos.
 Sr. Smith.- No sean pavos y abracen al conspirador.
 Sr. Martin.- Charity begins at home.
 Sra. Smith.- Espero que el acueducto venga a verme en mi molino.
 Sr. Martin.- Se puede demostrar que el progreso social está mucho mejor con azúcar.
 Sr. Smith.- ¡Abajo el betún!

Después de la última réplica del Sr. Smith los otros callan durante un instante, estupefactos. Se advierte que hay cierta nerviosidad. Los sones del reloj son más nerviosos también. Las réplicas que siguen deben ser dichas al principio en un tono glacial, hostil. La hostilidad y la nerviosidad irán aumentando. Al final de esta escena los cuatro personajes deberán hallarse en pie, muy cerca los unos de los otros, gritando sus réplicas, levantando los puños, dispuestos a lanzarse los unos contra los otros.

Sr. Martin.- No se hace que brillen los anteojos con betún negro.
 Sra. Smith.- Sí, pero con dinero se puede comprar todo lo que se quiere.
 Sr. Martin.- Prefiero matar un conejo que cantar en el jardín.
 Sr. Smith.- Cacatúas, cacatúas, cacatúas, cacatúas, cacatúas, cacatúas, cacatúas, cacatúas, cacatúas.
 Sra. Smith.- ¡Qué cagada, qué cagada, qué cagada, qué cagada, qué cagada, qué cagada, qué cagad, qué cagada, qué cagada, qué cagada!
 Sr. Martin.- ¡Qué cascada de cagadas, qué cascada de cagadas, qué cascada de cagadas, qué cascada de cagadas, qué cascada de cagadas!
 Sr. Smith.- Los perros tienen pulgas, los perros tienen pulgas.

Sra. Martin.- ¡Cacto, coxis! ¿Coco! ¿Cochino!

Sra. Smith.- Embarrilador, nos embarrilas.

Sr. Martin.- Prefiero poner un huevo que robar un buey.

Sra. Martin.- (*abriendo la boca de par en par*).- ¡Ah! ¡Oh! ¡Ah! ¡Oh! ¡Dejen que rechinen los dientes!

Sr. Smith.- ¡Caimán!

Sr. Martin.- Vamos a abofetear a Ulises.

Sr. Smith.- Yo voy a vivir en mi casa entre mis cacahuetales.

Sra. Martin.- Los cacaos de los cacahuetales no dan cacahuetes, sino cacao. Los cacaos de los cacahuetales no dan cacahuetes, sino cacao. Los cacaos de los cacahuetales no dan cacahuetes, sino cacao.

Sra. Smith.- Los ratones tienen cejas, las cejas no tienen ratones.

Sra. Martin.- ¡Toca mi toca!

Sr. Martin.- ¡Tu toca de loca!

Sr. Smith.- La toca en la boca, la boca en la toca.

Sra. Martin.- Disloca la boca.

Sra. Smith.- Emboca la toca.

Sr. Martin.- Emboca la toca y disloca la boca.

Sr. Smith.- Si se la toca se la disloca.

Sra. Martin.- ¡Usted está loca!

Sra. Smith.- ¡Y usted me provoca!

Sr. Martin.- ¡Sully!

Sr. Smith.- ¡Prudhomme!

Sra. Martin, Sr. Smith.- ¡François!

Sra. Smith, Sr. Martin.- ¡Coppée!

Sra. Martin, Sr. Smith.- ¡Coppée Sully!

Sra. Smith, Sr. Martin.- ¡Prudhomme François!

Sra. Martin.- ¡Pedazos de pavos, pedazos de pavos!

Sr. Martin.- ¡Rosita, culo de marmita!

Sra. Smith.- ¡Khrisnamurti, Khrisnamurti, Khrisnamurti!

Sr. Smith.- ¡El Papa se empapa! El papa no come papa. La papa del Papa.

Sra. Martin.- ¡Bazar, Balzac, Bazaine!

Sr. Martin.- ¡Paso, peso, piso!

Sr. Smith.- A, e, i, o, u, a, e, i, o, u, a, e, i, o, u, i.

Sra. Martin.- B, c, d, f, g, l, m, n, p, r, s, t, v, w, x, z.

Sr. Martin.- ¡Del ojo al ajo, del ajo al hijo!

Sra. Smith (*imitando al tren*).- ¡Teuf, teuf, teuf, teuf, teuf, teuf, teuf, teuf, teuf!

Sr. Smith.- ¡No!

Sra. Martin.- ¡Es!

Sr. Martin.- ¡Por!

Sra. Smith.- ¡Allá!

Sr. Smith.- ¡Es!

Sra. Martin.- ¡Por!

Sr. Martin.- ¡ja!

Sra. Smith.- ¡Qui!

Todos juntos, en el colmo del furor, se gritan los unos a los oídos de los otros. La

luz se ha apagado. En la oscuridad se oye, con un ritmo cada vez más rápido:

Todos juntos.- ¡Por allá, por aquí, por allá, por aquí, por allá, por aquí, por allá, por aquí, por allá, por aquí, por allá, por aquí, por allá, por aquí!

Las palabras dejan de oírse bruscamente. Se encienden las luces. El señor y la señora Martin están sentados como los Smith al comienzo de la obra. Ésta vuelve a empezar esta vez con los Martin, que dicen exactamente lo mismo que los Smith en la primera escena, mientras se cierra lentamente el telón

4.5.4.3. Escena final de la versión de Trives (1955).

Sra. Martin.- Podría comprar una navaja para mi hermano pero usted, no podrá comprar Irlanda para su abuela.

Sr. Smith.- En general andamos con los pies pero nos calentamos con carbón o eléctricamente.

Sr. Martin.- Aquel que hoy venda un buey tendrá mañana peine de carey.

Sra. Smith.- Es muy fácil ver la vida desde la barrera.

Sra. Martin.- Se puede uno sentar en la silla cuando la silla no le tiene a uno.

Sr. Smith.- Lo mejor es tenerlo todo previsto.

Sr. Martin.- El suelo está en lo bajo, el techo en lo alto.

Sra. Smith.- Si digo sí es un decir.

Sra. Martin.- A cada cual su cruz.

Sr. Smith.- Tomen una circunferencia, acaríciénla y se hará una viciosa.

Sra. Smith.- El maestro rural enseña a leer a los niños rurales.

Sra. Martin.- En tanto que la vaca nos proporciona sus colas.

Sr. Smith.- Cuando voy al campo, la soledad produce mi encanto.

Sr. Martin.- No es usted lo bastante viejo para eso.

Sra. Smith.- Benjamín Franklin tenía razón.

Sra. Martin.- ¿Cuáles son los siete días de la semana? Monday, Tuesday, Wednesday, Thursday, Friday, Saturday y Sunday.

Sr. Martin.- Edwar is a clerk; his sister Nancy is a typist, and his brother William a shop assistant.

Sra. Martin.- ¡Qué familia tan rara!

Sra. Smith.- Más vale pájaro en el campo, que calcetín que hace tilin.

Sr. Smith.- Más vale una red en un chalet, que ajo de Ajaccio en un palacio.

Sr. Martin.- La casa de un británico es su auténtico palacio.

Sra. Smith.- No sé bastante portugués para que me entiendan.

Sra. Martin.- Te daré las pantuflas de mi suegra, si me das el sarcófago de tu marido.

Sr. Smith.- Busco un pastor monofisita para casarlo con la criada.

Sr. Martin.- El pan es un árbol, en tanto que el pan es también un árbol. Y de la encina nace la encina, cada mañana en cada nuevo amanecer.

Sra. Martin.- Charity begins at home.

Sra. Smith.- Espero que el acueducto venga a verme a mi molino.

Sr. Martin.- Puede demostrarse que el progreso social es mejor con azúcar.

Sr. Smith.- ¡Abajo el betunismo!

(Todos se sientan estupefactos. Callan. El reloj marca el nerviosismo. A

continuación se hablará de una manera hostil y tono glacial. Hasta el final de la escena en que escupirán las palabras.)

Sr. Martin.- No se saca el brillo de las gafas con betún negro.

Sr. Smith.- Sí, pero con dinero se puede comprar lo que se quiera.

Sr. Martin.- Prefiero matar un conejo que cantar dentro de un cerco.

Sr. Smith.- Cacatoes, cacatoes, cacatoes... (*Once veces*).

Sra. Smith.- ¡Que cacada! (*Once veces*).

Sr. Martin.- ¡Qué cascada de cacadas! (*Once veces*).

Sr. Smith.- Los perros tienen pulgas, los perros tienen pulgas.

Sra. Martin.- Cactus, cocy, cocus, cuco, cochino.

Sra. Smith.- Cacador tu nos encacas.

Sra. Martin.- Ah, oh, ah, oh.

Sr. Smith.- Caimán.

Sr. Martin.- Vamos a abofetear a Ulises.

Sra. Smith.- Los ratones tienen cejas, las cejas no tienen ratones.

Sra. Martin.- Nadie mi boca ni toca ni toca.

Sr. Martin.- Roca es la boca.

Sr. Smith.- Toca la mosca, no mosques la toca.

Sra. Martin.- La mosca es hosca.

Sra. Smith.- Moca tu boca.

Sr. Martin.- Moca el cazamoscas, moca el cazamoscas.

Sr. Smith.- Caza la escaramuza.

Sra. Smith.- Escaramuza.

Sra. Martin.- El Moro Muza.

Sr. Martin.- Tu casta es zurda.

Sr. Smith.- Moro Muza zurra a la zurda.

Sra. Smith.- Que nadie la toque, los jacintos están mustios.

Sr. Martin.- Jacinto el eminente.

Sra. Martin.- ¡Pío!

Sr. Martin.- Metropolitano.

Sra. Martin, Sr. Smith.- Serrano.

Sr. Martin, Sra. Smith.- Argüelles.

Sra. Martin.- Especie de gluglutores, especie de gluglutores.

Sr. Martin.- Mariette, culo de vasija.

Sr. Smith.- Las solapas no tienen papa, papa tiene solapas.

Sr. Martin.- R.I.P.

Sra. Smith.- B.L.M.

Sra. Martin.- B.L.P.Sr.

Smith.- S.P.Q.R.

Sra. Martin.- El cielo está emborregado...

Sr. Smith.- No es por allí.

Sr. Martin.- Es por aquí...

Sra. Smith.- Es por...

Sra. Martin.- ...aquí...

Todos.- (*confusos*) No es por allí, es por aquí. No es por allí, es por aquí. No es por allí, es por aquí...

Oscuro. Telón.

4.5.4.4. Escena final de la versión de Hinojosa (1990).

Sra. Martin.- Uno se puede sentar en la silla, mientras que la silla no puede sentarse en uno.

Sr. Smith.- En boca cerrada buenas son patadas y peras al olmo.

Sr. Martin.- El que hoy venda un buey, mañana tendrá un huevo.

Sra. Smith.- En esta vida, es necesario mirar por la ventana.

Sra. Martin.- No es lo mismo ver una pajita en el ojo ajeno, que ver a un ajeno con una pajita en tu ojo.

Sr. Smith.- Más ven cuatro ojos que ciento volando.

Sr. Martin.- Quien bien te quiere, ajos come y el chocolate espeso.

Sra. Smith.- Por el humo se sabe donde están las cosas claras.

Sra. Martin.- A cada hijo de vecino, le toca su destino.

Sr. Smith.- Tomen un círculo, acarícielo, y tendrán un círculo vicioso.

Sra. Smith.- No hay perro ladrador que cien años dure..

Pausa. El reloj suena siete veces.

Sra. Martin.- Sin embargo, la vaca bien sabe que bueno está lo bueno, pero ojito con la niña.

Sr. Smith.- Cuando estoy en el campo, busco sobre todo, con pelos y señales.

Sr. Martin.- Todavía no es usted tan viejo como el médico y su pellejo.

Sra. Smith.- Benjamín Franklin tenía razón: usted es menos tormentoso que él.

Sra. Martin.- Un momento... No hemos pensado en una cosa... ¿Cuáles son los siete días de la semana?

Sr. Smith.- Monday, tuesday, wednesday, thursday, friday, saturday and sunday.

Sr. Martin.- Dilluns, dimarts, dimecres, dijous, divendres, dissabte i diumenge.

Sra. Smith.- Lundi, mardi, mercredi, jeudi, vendredi, samedi et dimanche.

Sr. Martin.- My tailor is rich. Number one is the picture. Number two is the table. Number four is the window. This family is very happy.

Sra. Smith.- Es que somos una familia con mucho sentido del humor.

Sra. Martin.- Yo, francamente, prefiero un pájaro en el campo que unos calzoncillos en una carretilla.

El diálogo, en lenta progresión, va creciendo en tensión y en velocidad.

Sr. Smith.- Más vale que te den un buen filete en una choza, que una pedrada en un palacio.

Sr. Martin.- La casa de un inglés es su verdadero palacio.

Sra. Smith.- (*Con fuerte acento francés*) Aún no sé bastante español como para hacerme entender.

Sra. Martin.- Yo te daré las zapatillas de mi suegra si tú me das el ataúd de tu marido.

Sr. Smith.- Estoy buscando un sacerdote con alopecia para casarlo con nuestra criada.

Sra. Martin.- La alopecia, bien entendida, comienza por uno mismo.

Sr. Martin.- El pan es un árbol, mientras que el pan es también un árbol, y de la encina nace la encina, todas las mañanas, al alba.

Sra. Smith.- Mi tío vive en el campo, pero eso no afecta para nada a la comadrona.

Sr. Martin.- Charity begins at home.

Sra. Martin.- The smoke blinds your eyes.

Sra. Smith.- Mi marido no fuma, pero sin embargo, a veces parece que está ciego.

Sr. Smith.- Pues la otra tarde ví llover, ví gente correr y no estabas tú.

Sr. Martin.- Está demostrado que el progreso social está mucho mejor con azúcar.

Sra. Smith.- Todo es según del color del cristal, que gordo y guarro ya se hará.

Sr. Martin.- No se saca brillo a las gafas con betún negro.

Sr. Smith.- ¡Esto es intolerable! ¡Abajo el betún!

Todos quedan estupefactos. Se mascan la tensión y el nerviosismo. El intercambio de diálogos irá creciendo en hostilidad.

Sra. Martin.- Es muy fácil decir eso cuando se come el pan del pueblo!

Sra. Smith.- Sí, pero con dinero se puede comprar todo lo que se quiera.

Sr. Martin.- Se ha comprobado que el exceso de dinero provoca estreñimiento.

Sr. Smith.- Más vale ser un rico estreñido que un muerto de hambre con colitis.

Sra. Smith.- Qué cagada, qué cagada, qué cagada, qué cagada, qué cagada, qué cagada, qué cagada, qué cagda, qué cagada.

Sra. Martin.- Qué cascada de cagadas, qué cascada de cagadas, qué cascada de cagadas, qué cascada de cagadas, qué cascada de cagadas, qué cascada de cagadas, qué cascada de cagadas.

Sr. Smith.- Las cacatúas cagan caca, las cacatúas cagan caca, las cacatúas cagan caca, las cacatúas cagan caca.

Sr. Martin.- Bronca, bronca, bronca, bronca, bronca, bronca, bronca, bronca, bronca, bronca, bronca, bronca.

Sra. Smith.- No me gusta señalar, pero me parece deleznable esa clase de personas que tiran la mano y esconden el ladrillo.

Sra. Martin.- El cielo está enladrillado, quién lo desenladrillará, el desenladrillador que lo desenladrille, buen desenladrillador será.

Sr. Smith.- Prefiero poner un huevo que robar un buey.

Sr. Martin.- Está probado científicamente, que el buey suelto bien se lame el huevo.

La Sra. Martin abre la boca exageradamente y chasquea los dientes con expresión feroz.

Sra. Martin.- ¡Ah! ¡Oh! ¡Ah! ¡Oh! ¿Necesito morder a alguien!

Sr. Smith.- ¡Cocodrilo! ¡Cocodrilo! ¡Cocodrilo! ¡Cocodrilo! ¡Cocodrilo! ¡Cocodrilo! ¡Cocodrilo! ¡Cocodrilo!

Sra. Smith.- ¡Vayanse a fastidiar a su casa y a comer los cacahuetes de sus cacahuetales!

Sra. Martin.- ¡Los cacaos de nuestros cacahuetales no dan cacahuetes, sino cacao!

Sr. Martin.- ¡Los cacaos de nuestros cacahuetales no dan cacahuetes, sino cacao!

Sr. Y Sra. Smith.- ¡Já!

Sra. Martin (*A su esposo*) ¿Los cacaos de nuestros cacahuetales no dan cacahuetes, sino cacao?

Sr. Martin.- (*A su esposa*) Los cacaos de nuestros cacahuetales no dan cacahuetes, sino cacao?

Sr. Y Sra. Martin.- ¡Los cacaos de nuestros cacahuetales no dan cacahuetes, sino cacao!

Sr. Smith.- No por mucho madrugar, buena sombra te cobija.

Sra. Smith.- Sin embargo, cuando a buen árbol te arrimas, amanece más temprano.

Sra. Martin.- Pues el muerto al hoyo y en abril aguas mil.

Sr. Martin.- Más vale un volátil en la cavidad metatarsiana que el cuadrado de diez en las regiones etéreas.

Sr. Smith.- A rey muerto, el vivo al bollo.

semántico en que los elementos primarios del lenguaje yacen al final como despojos de una enorme batalla”²⁶¹, símbolo lingüístico del caos universal. El propio Ionesco ha explicado magistralmente su empleo de la palabra como materia dramática:

D’abord le théâtre a une façon propre d’utiliser la parole, c’est le dialogue, c’est la parole de combat, de conflit. Si elle n’est que discussion chez certains auteurs, c’est une grande faute de leur part. Il existe d’autres moyens de théâtraliser la parole: en la portant à son paroxysme, pour donner au théâtre sa vraie mesure, qui est dans la démesure; le verbe lui-même doit être tendu jusqu’à ses limites ultimes, le langage doit presque exploser, ou se détruire, dans son impossibilité de contenir les significations²⁶².

II. LA RECEPCIÓN DE *LA CANTANTE CALVA*.

1. LA RECEPCIÓN DE *LA CANTANTE CALVA*: *LOS MEDIADORES Y DETRACTORES*.

1.1. LA PRIMERA LLAMADA A LA REVOLUCIÓN.

Según ya he apuntado, esta obra marca la frontera entre el teatro realista convencional y los nuevos cauces de expresión del pensamiento inaugurados por movimientos como Dadá o el Surrealismo, y trasladados a la escena -aún de forma asistemática- por autores como Jarry y Artaud. Es el nacimiento del “Teatro del Absurdo”, elevado por Camus a principio filosófico en *El mito de Sísifo*, y que considera la presencia y las actitudes del hombre en el mundo como incomprensibles.

En España, en los años cincuenta, *La Cantante calva* fue la primera llamada a la revolución, dice Sito Alba²⁶³, quien interpreta su clasificación de “antipieza” por el autor como caricatura del teatro del momento también de la vida. Con él, Baltasar Porcel²⁶⁴ confiesa:

Hay que haber vivido la atmósfera cerrada, dogmática de los primeros años cincuenta para darse cuenta de lo que significó para los que teníamos diecisiete años el teatro de Ionesco. “La cantante calva”, “Las sillas”... Era el juego

²⁶¹ F. J. Hernández (1974). *Ionesco*, Madrid, EPESA (Ediciones y Publicaciones Españolas, S.A.), Col. “Grandes escritores contemporáneos”, pág. 63.

²⁶² E. Ionesco. “Expérience du théâtre”, *La Nouvelle Revue Française* n° 29, janvier-mars 1958, pág. 262.

²⁶³ S. Alba. “Carta de París”, la Revista *Teatro* n° 18, Madrid, enero-febrero/marzo-abril 1956, pág. 44.

²⁶⁴ B. Porcel. “La podredumbre de los mitos”, *La Vanguardia española*, 19-III-1971.

imaginativo, la caricatura nueva, la lucidez espectral. Era la revolución, si entendemos que el lenguaje y la forma pueden ser palancas de cambio tanto como las armas y las ideologías.

También según afirma Enrique Sordo²⁶⁵:

(Ionesco) ofrece no solamente una huida de lo habitual, sino también el atractivo de una subversión del pensamiento. Los personajes de Ionesco hablan dislocadamente, sobre una apariencia real, y su acción se disgrega con un ritmo loco. Son unos seres que llevan una vida que se parece a nuestra vida ordinaria, pero que es como el fantasma de esa vida. Todas las cosas en esta existencia irreal se vuelven extrañas, inasibles. Parece como si siguiéramos sobre un muro los movimientos torpes y agrandados de las sombras, que cambian sus formas y las confunden, y oyésemos a la vez un lenguaje lejano, como el que se oye en la duermevela. Pero conservando toda su máxima apariencia de humanidad cotidiana, para que la colisión entre lo irreal y lo real sea eficaz.

Observamos que el primer elemento que define la obra inicial de Ionesco es la caricatura. También Lola Santa Cruz²⁶⁶ reconoce en la obra “Todo un muestrario de las actuaciones cotidianas e inconscientes del ser humano, llevadas al terreno de la parodia, de la exageración desmedida y del juego teatral”. En efecto, a través de la desarticulación del lenguaje, de una total ruptura de las convenciones que constituyen el idioma, Ionesco trata de mostrar cómo lo trivial esconde la incompreensión mutua, la incomunicación entre los seres. A partir del amontonamiento de lugares comunes llevados al extremo de la caricatura, se opera una desintegración de lo que de ordinario sostiene el discurso: la estructura de la personalidad, los esquemas del razonamiento. A través del desenfreno de una racionalidad aberrante que no salva la forma del raciocinio más que para dislocar el sentido, se encuentran comprometidas y progresivamente trastornadas -y hasta disueltas- las principales categorías lógicas y sensibles -identidad, no-contradicción, causalidad, finalidad, espacialidad, temporalidad, etc.- que nos servían para pensar nuestra experiencia. Sin la fuerza vital del discurso, el diálogo se torna automático y entre trivialidades y, frases incoherentes, queda confundida la natural y mutua comprensión de los personajes, cuya despersonalización alcanza la intensidad deseada por el autor como signo del aislamiento ontológico de la criatura

²⁶⁵ E. Sordo. “Un teatro nuevo: Kafka, Beckett, Ionesco”, Revista *Teatro* nº 16, mayo-junio/julio-agosto 1955, pág. 12.

²⁶⁶ L. Santa Cruz. “El TUM, Ionesco y el absurdo cotidiano”, *El Público* nº 8, pág. 21.

humana. El lenguaje no obra en él como vehículo de relación directa. Al contrario, actúa como medio tendente a crear un mundo de resistencias. Este tema vuelve con frecuencia en los documentos consultados para nuestra investigación. Se habla de “individuos incomunicados, que no saben ni tienen qué decirse, que han de efectuar auténticos esfuerzos para convivir junto a los demás²⁶⁷”. El prólogo del montaje hecho por Jaime Jaimes para TVE (1968) resalta también “el desconocimiento mutuo, la imposibilidad de comunicación entre los hombres, personalizada por el matrimonio Martin”. El resumen entregado por el Grupo Teatral de aficionados “Aristide” (1971)²⁶⁸ reitera que “la trama de *La Cantante calva* narra la incomprensión y falta de entendimiento entre los distintos estamentos de la sociedad de cualquier raza y religión”. Y para terminar, la sinopsis argumental presentada por el Grupo de Teatro Experimental “Grutélipo” de León (1972)²⁶⁹ precisa que “el problema fundamental que presenta la temática de la obra es el de la incomunicación. (...) Hay personajes que dialogan, que divagan, que no consiguen establecer una comunicación auténtica entre ellos. Éste es el nudo central de la obra”.

También Ionesco es definido como un autor que estimula la imaginación. Este mundo -aparentemente absurdo- es el que percibe Ionesco, un autor que capta algo más allá de la realidad visible. Su intuición genial y su dominio de la ambigüedad le permiten presentar las dos caras de una misma pose: la delirantemente cómica y la estremecedoramente patética. Así lo define Jean-Pierre Richard²⁷⁰:

Ionesco es plenamente él mismo (...) en el momento en que el lenguaje se libera, se exime a la vez de la racionalidad y la banalidad para disolverse, sea en una ola vertiginosa y, por lo tanto, poética de proposiciones absurdas, sea (por ejemplo, al final de *Jacques*) en un exquisito balbuceo de imágenes, de burbujas extra-reales en el que el sentido no es más que encantamiento.

²⁶⁷ Giovanni Cantieri. “Ciclo de Teatro Latino (Ionesco, *Ruzante*, Rabelais, Goldoni y Lope de Vega), Théâtre de la Huchette, *La Cantatrice Chauve* y *La Leçon*, de Ionesco”, *Primer Acto* n° 37, noviembre 1962, pág. 65.

²⁶⁸ *Op. cit.*, nota 84.

²⁶⁹ Informe de censura n° 176-72 (14/III/72), Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares.

²⁷⁰ J-P. Richard. “Pequeña introducción a Ionesco”, *Revista de Occidente* n° 2, 1963, págs. 181.

1.2. LOS SECTORES Y OPINIONES EN CONTRA.

Entre los informes redactados por los censores resalta el carácter incoherente de la obra cuyos chistes verbales se interpretaron como mero juego gratuito. Bien es cierto que la primera etapa teatral ionesquiiana fue enseguida emparentada con la tradición del humor de *la Codorniz*, desenvuelto, inverosímil, y lleno de hallazgos deslumbrantes, y cuyos promotores fueron principalmente Jardiel Poncela, Mihura y Tono. Sólo un sector minoritario supo entender el “conocimiento oscuro” que Ionesco tuvo de nuestro tiempo: la irracionalidad de las conductas, la vacuidad del lenguaje, la presencia turbadora de las cosas, el aniquilamiento de la individualidad, y el miedo feroz a la muerte. Quizás la grandeza de Ionesco fue, junto con la de los más grandes autores, descubrirnos otro lado indefinible de la vida que él nos puso al desnudo ante los ojos, con deslumbrante miseria.

Un vocal de la Junta de Censura Teatral, el señor Diez Crespo (1968), califica la obra de “comedia incongruente, de hondo matiz burlesco, con diálogos sin sentido, pero con la intención de llevar a los espectadores una visión del mundo actual tan lleno de diálogos absurdos, y con escaso sentido²⁷¹”. Otro vocal, el señor Rudo P. Cea (1968) dice que se trata de “una obra audaz de antiteatro, disparatada, ilógica, con un desparpajo en el diálogo unido, a veces, con lo chabacano²⁷²”.

En la breve exposición de la trama que redactó el censor E. Morales de Acevedo (1955)²⁷³ encontramos:

Todo se reduce a diálogos de humor moderno -codornicesco- entre un matrimonio que invitó a comer a otro y se comió la comida antes de la llegada de los invitados. Se cuentan fábulas. Interviene un bombero para decir toninadas, y acaban todos perfectamente imbéciles. **Valor puramente literario:** ni asomo. **Valor teatral:** para perturbados. **Matiz político:** no. **Matiz religioso:** no. **Juicio general que merece al censor:** Seguimos ignorando quien es este Ionesco y si es anterior a Tono o posterior. Sin embargo, nuestro Tono, comparado con él, es William Shakespeare.

²⁷¹ Informe de censura del montaje de *La Cantante calva* por el Teatro de Cámara “Talia”, expediente nº 22-68; fecha: 23/I/68.

²⁷² *Op. cit.*, nota 271.

²⁷³ Informe de censura del montaje de *La Cantante calva* por el *Pequeño Teatro de Madrid.*, expediente nº 193/55; fecha: 5/VII/55.

1.2.1. LA POSTURA DE JOSÉ MONLEÓN.

El teórico y crítico teatral español y fundador de la revista de teatro *Primer Acto* ha sido titular de la Cátedra de Sociología de la Real Academia Superior de Arte Dramático. En su enseñanza y en sus escritos²⁷⁴ pone de relieve la función socio-política del teatro y lamenta el divorcio permanente sobre la escena española entre teatro y sociedad. A continuación presentamos un resumen de la entrevista que nos concedió en 1997, y que define su reacción que, en aquellos años, mantuvo con respecto al teatro de Ionesco.

En los años cincuenta el teatro de Ionesco no se podía juzgar en España como se hacía desde países que vivían una estabilidad democrática. En esos países, su teatro se aceptaba como un hecho teatral del que se estaba más o menos a favor. En aquella época en París, cuando aparecieron las figuras de Beckett y de Ionesco, la crítica tradicional reivindicaba a Anouilh y a toda una tradición frente a la cual el teatro de Ionesco y de Beckett se consideraba gratuito y arbitrario. Es decir que en Francia existía una lucha en contra de ambos autores desde el conservadurismo. Desde esta perspectiva un intelectual español de paso por Francia se sentía lógicamente atraído por la figura de estos autores. Ahora bien en España la lectura era distinta: “Esto explica por qué a unos autores no hay que juzgarles nunca por lo que ellos son sino por el tipo de relación que establecen con cada sociedad. Y por eso, desde una sociedad un autor puede significar una cosa u otra, y no se trata de que, objetivamente, sea una cosa u otra. El valor nace de esta relación entre el autor y la sociedad que lo juzga o lo contempla²⁷⁵”. Durante la dictadura franquista, dentro del sector intelectual progresista existía un debate, que puede ahora parecer ingenuo, y que era la lucha por un teatro que mostrara los conflictos de la sociedad española. Podía ser de un modo realista o de un modo expresionista, el caso era que detrás de esta diversidad poética se reconociera la sociedad española. Cuando llegó lo que se bautizó a la ligera “teatro del absurdo”,

²⁷⁴ *El teatro de Max Aub* (1971). Madrid, Taurus; *Treinta años de teatro de la derecha* (1971), Barcelona, Tusquets editor; *El teatro del 98 frente a la sociedad española* (1975), Madrid, Cátedra.

²⁷⁵ Se trata de un comentario sacado de la entrevista que el señor José Monleón aceptó concederme el 14 de julio de 1997, en Almagro (Palacio de Valdeparaíso), tras la inauguración del Seminario *Cervantes y el horizonte mediterráneo*, que organizó en el marco del Festival de Teatro Clásico.

surgió un conflicto para el equipo de *Primer Acto*. Por un lado, el primer número de la revista publicó *Esperando a Godot*, que rompía la perspectiva fotográfica, costumbrista, y elemental del teatro español cotidiano. Y, en este sentido, el equipo de *Primer Acto* adoptaba la postura de los críticos internacionales que defendían este teatro transgresor. Sin embargo, desde otro punto de vista, el grupo tenía sus reservas, en este contexto, sobre hasta qué punto este teatro estaba ocultando la realidad española. Además, a estas cuestiones de estética teatral se unía un nuevo equívoco de índole ideológica. Ionesco que era rumano, tenía una visión de Rumanía como de un país dominado por una dictadura comunista, y eso lo colocaba en una posición profundamente anticomunista. En España, en cambio, la dictadura estaba asociada al franquismo. Y así como en Rumanía ser anticomunista era un signo de democracia, en España, dentro del sector progresista, ser comunistas era (casi) ser democráticos. Con lo cual se producía otro elemento de confusión.

En sus conversaciones con Ionesco, José Monleón le reprochaba la actitud anarquista, libertaria que él tenía, porque le parecía que eso era eludir el análisis de la sociedad. En definitiva, le achacaba a Ionesco el anticomunismo, porque para él el comunismo no era una actitud reaccionaria, sino una actitud de defensa de la libertad:

Hay en la posición de Ionesco un aspecto crítico importante. Su voz tiene algo de alerta contra cualquier canto de sirena; de reafirmación de la libertad, la imaginación y la lucidez como partes del compromiso. De denuncia de la gran porquería fundamental tantas veces disfrazada de paloma o de cordero. En este punto, se podrá estar o no de acuerdo con las conclusiones de Ionesco, con su análisis de la Historia, pero, evidentemente, es un estímulo. Donde Ionesco se convierte en un personaje seriamente cuestionable es en el tono apocalíptico de sus condenaciones. Si nuestro mundo es inhabitable, y no tenemos otro, bien se entiende que a Ionesco, uno entre nosotros, le preocupe su estado; como a tantos millones de hombres, que quisieran cambiarlo. Si a Ionesco le inquieta que, entre esos millones de hombres, los haya que entiendan utópica o fanáticamente el cambio, está, uno más entre nosotros, en su perfectísimo derecho.

Lo que ya no se ve claro es que nuestra civilización sea, a la vez, un desastre por nuestra culpa y un desastre irremediable. Al margen de los idealismos, de las falsas recetas absolutas, todos tenemos derecho a ocuparnos de nuestro mundo. Y, en definitiva, quizá Ionesco, al absolutizar su pensamiento, al profetizar el apocalipsis, viene a apuntalar esa civilización que condena²⁷⁶.

Sin embargo, dos años antes, le reconocía a Ionesco el valor de haberse atrevido a

²⁷⁶ J. Monleón. "Diálogo político con Eugène Ionesco" en *Triunfo* nº 629, 19-X-1974, pág. 50.

arremeter en contra de un realismo esquemático en pos de un teatro de la imaginación.

Ahora viene a sentenciarse algo que muchos sabíamos desde hace tiempo, pero que cobra una especie de nitidez pública: la crisis radical de ciertas concepciones -que se limitaban a la imagen social del hombre- del realismo (...). Ionesco, denostado un día por todos los brechtianos por considerarle el representante de una vanguardia sin perspectiva histórica y estrictamente ligada a la crisis burguesa, es hoy saludado como un escritor valeroso que intentó aguar la fiesta del realismo esquemático. Su defensa de la imaginación, su consideración de que todo teatro estrictamente limitado a demostrar una idea es tautológico, puesto que la idea está ya antes de la obra, su planteamiento anarquizante de la creación dramática son factores que si un día parecieron “sospechosos” hoy es forzoso reconsiderarlos, por aquello de superar los enfrentamientos entre lo personal y lo colectivo²⁷⁷.

En definitiva, Ionesco tuvo que superar, por un lado, el recelo que producía su teatro en el sector conservador, y, por el otro, el rechazo de los sectores opuestos al franquismo, y de hecho su experimentación dramática fue arrasada por el teatro de eficacia política y de denuncia social que los sectores más progresistas necesitaban poner en marcha entonces. Pero conforme la dictadura fue perdiendo potencia, se pudo entender más a Ionesco y a una serie de autores que fueron inicialmente mal interpretados, sin que apareciera el perjuicio de saber si una obra estaba a favor o en contra del régimen. Cuando a Samuel Beckett le dieron el tan respetable y sacralizado premio Nobel, los conservadores fueron aceptando el “teatro de vanguardia” o “teatro del absurdo”, etiquetas ambas desgastadas por el paso del tiempo. A su vez, el sector progresista, conforme se iba liberando de la “pesadilla” que significaba el control del pensamiento, fueron entendiendo más que el teatro de Ionesco no sólo era una descomposición de los clichés, una burla de los patrones de conducta burgueses y tradicionales. Se dieron cuenta que su teatro conllevaba un propósito filosófico que todos los críticos, desde Esslin, señalan como rasgo central y sustancial del teatro absurdistas: poner de relieve el absurdo de la condición humana en un mundo privado de sentido, al entrar en crisis la fe religiosa y las explicaciones racionales para las realidades últimas de la existencia. Y en ese sentido consideraron que este autor no era evasionista, sino que significaba la libertad.

²⁷⁷ J. Monleón. “Pim-pam-pum o la reconciliación con Ionesco” en *Triunfo*, 2-IX-1972.

1.3. DE LA COMEDIA DEL DISPARATE AL *TEATRO DEL ABSURDO*.

1.3.1. EL TÉRMINO “COMEDIA DEL DISPARATE”.

Según la definición que ofrece María Montserrat Alás-Brun²⁷⁸, la comedia del disparate de los autores del grupo de Mihura (y por extensión, la comedia de humor, cultivada también por Jardiel Poncela), es una alternativa en el teatro de posguerra frente a la línea continuista tradicional y el teatro de circunstancias. En parte hereda algunas características de los autores cómicos renovadores del periodo anterior, Arniches y Muñoz Seca, pero, sobre todo prolonga después de la guerra el vanguardismo del círculo de Gómez de la Serna (al que pertenecían, de hecho, antes de 1936), aplicando a la comedia la teoría estética expuesta por Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte*. Funciona como puente entre las vanguardias de la preguerra (de los años veinte y treinta) y las tendencias experimentales de la posguerra, desde la segunda mitad de los años cuarenta y durante los cincuenta; fue un modelo admirado por los postistas y conocido por el joven Arrabal antes de ir a Francia, además de precursor de Ionesco, con veinte años de antelación.

Expone la autora que el excesivo énfasis en la vinculación entre las obras teatrales y la revista de humor *La Codorniz* -que empieza a publicarse el 8 de junio de 1941-, cuyos artículos y diálogos teatrales reflejaban similares elementos de renovación dramática, reduce considerablemente la transcendencia de un movimiento iniciado en los años veinte y treinta, fechas en las que ya se habían dado a conocer Mihura, Tono y Jardiel. Todos ellos publicaban regularmente en diversas revistas de humor y estaban bajo la órbita de su admirado maestro Gómez de la Serna; también estaban en contacto con las nuevas tendencias vanguardistas en Francia e Italia. De acuerdo con lo expuesto, Alás-Brun considera que el término “*comedia del disparate*” es más adecuado que los divulgados por la crítica hasta ahora. También Alfredo Marqueríe se había referido a la “*farsa disparatada*”²⁷⁹, a propósito de la misma comedia. Finalmente, esa

²⁷⁸ M^a M. Alás-Brun (1995). *De la comedia del disparate al teatro del absurdo (1939-1946)*, Barcelona, PPU.

²⁷⁹ A. Marqueríe (1944). *En la jaula de los leones (Memorias y crítica teatral)*, Madrid, Ediciones Españolas, pág. 154.

denominación paralela por su composición a la de “teatro del absurdo”, evoca las semejanzas con ese movimiento y al mismo tiempo pone en guardia sobre sus diferencias. En primer lugar, se mantiene la referencia al género tradicional de la comedia, mientras que no tendría sentido mantener la división genérica al referirse al teatro del absurdo, que supera y destruye las clasificaciones tradicionales. En el teatro del absurdo no son válidas las divisiones genéricas entre tragedia y comedia de la preceptiva clásica.

Con el sustantivo “disparate”, además, se evitan las implicaciones metafísicas del absurdo. Si bien la comedia del disparate supone una renovación importante en el panorama del teatro español de posguerra, no sería razonable desbordar sus límites para atribuirle unas pretensiones trascendentales que nunca tuvo:

En traitant des vérités essentielle de la condition humaine, non du point de vue d'une compréhension intellectuelle, mais en communiquant, dans une expérience vivante, une vérité métaphysique, le Théâtre de l'Absurde approche du domaine religieux. Il y a une immense différence entre *savoir* d'une manière conceptuelle qu'une chose est vraie et *l'expérimenter* dans sa réalité vivante. C'est le signe de toutes les grandes religions que de posséder, non seulement une doctrine qui puisse être enseignée sous la forme d'une cosmologie ou d'une éthique, mais aussi de pouvoir en communiquer le sens dans l'imagerie poétique et vivante du rituel. C'est la disparition de ce rituel, qui répondait à un profond besoin de tous les êtres humains, que le déclin des religions fait lourdement peser sur notre civilisation. La méthode scientifique met à notre disposition une philosophie presque cohérente, mais nous n'avons pas les moyens d'en faire une réalité vivante, ni un principe valable pour la vie humaine. C'est pourquoi le théâtre, lieu où les hommes s'assemblent pour participer à une expérience poétique ou artistique joue, de bien des façons, le rôle que jouait l'Église. Ce qui explique l'immense importance donnée au théâtre par les gouvernements totalitaires dans le but de faire de leur doctrine une réalité vivante et expérimentée pour leurs partisans.

Le Théâtre de l'Absurde, pour paradoxal que cela puisse paraître à première vue, peut être considéré comme une tentation de transmettre l'expérience métaphysique qui découle des doctrines scientifiques et en même temps de suppléer à leur vision partielle du monde en les intégrant à une vision plus vaste de l'univers et de son mystère²⁸⁰.

El absurdo implica, desde la misma elección del término y en la aceptación comúnmente aceptada desde Esslin hasta hoy en día, una dimensión metafísica y unos planteamientos

²⁸⁰ M. Esslin (1971). *Théâtre de l'absurde*, Paris, éditions Buchet/Chastel, 1977, pág. 405.

existenciales ausentes en la comedia del disparate. Es posible establecer una serie de conexiones entre ambas tendencias a través de un análisis de técnicas y recursos, tanto escénicos como relacionados con la caracterización de los personajes y con otros aspectos del diálogo teatral. Las similitudes resultan demasiado abundantes y consistentes como para descartarlas como meras coincidencias. No obstante, debe procederse con prudencia, ya que, según comentamos, el empleo de procedimientos similares no implica necesariamente una identidad de intención. Indudablemente, los propósitos de Jardiel Poncela y el grupo de Mihura son más limitados que los de Ionesco, el autor con el que presentan mayores paralelismos.

Los experimentos de renovación en Jardiel Poncela constituyen una aportación destacada en el camino hacia la comedia del disparate, y como apunta Alás-Brun, particularmente sus comedias escritas en el intervalo que va desde 1933 hasta 1940, entre las que destacan *Usted tiene ojos de mujer fatal* (1933), *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* (1936), *Un marido de ida y vuelta* (1939) y *Eloísa está debajo de un almendro* (1940). Con la inverosimilitud como bandera, Jardiel sigue la consigna lanzada por Ortega de perseguir “la purificación del arte” que “llevaría a una eliminación de los elementos humanos, demasiado humanos, que dominaban en la producción romántica y naturalista”²⁸¹. El rechazo de lo patético y la decisión de esquivar el escollo de lo sentimental se insertan plenamente en la línea deshumanizada propuesta por Ortega para el “arte puro”: “Al vaciarse el arte de patetismo humano queda sin trascendencia alguna, como sólo arte, sin más pretensión”²⁸². Se trata principalmente del uso de una técnica que podríamos denominar de contrapunto; consiste en yuxtaponer una acción o comentario grotesco o ridículo a una situación o parlamento de tono solemne o trágico, anulando el efecto “serio” de éste. Es un recurso utilizado ampliamente por Mihura en *Tres sombreros de copa*, de forma tan efectiva que se considera uno de los rasgos más característicos de esa comedia. Tiene la doble función de impedir la identificación emocional del espectador y obligarle a mantener un distanciamiento con respecto a los personajes y a la acción, al tiempo que sirve para reforzar la subversión de los valores burgueses que se realiza en toda

²⁸¹ Citado por M. M. Alás-Brun. *Op. cit.*, pág. 61.

²⁸² Ortega y Gasset. *La deshumanización del arte*, edición de P. Garagorri, Madrid, Revista de Occidente-Alianza Editorial, 1976, pág. 52.

la obra. En conclusión, la importancia de Jardiel Poncela radica en la ruptura con la tradición realista (“alta comedia burguesa”, “género chico”, sainete). Tanto por sus presupuestos teóricos como por su praxis dramática, se incorpora a la “corriente teatral antirrealista, cuya estética había empezado a quedar definida en España a partir de la primera década del siglo y a la que se suman los principales dramaturgos del país”²⁸³.

La renovación llevada a cabo por Mihura y sus colaboradores es menos programática que la de Jardiel; no se articula de forma sistemática y deliberada, en torno a una estética teatral o una teoría dramática. A pesar del menor apoyo de un esqueleto teórico, Mihura lleva más lejos que Jardiel la ruptura con la tradición realista, con la lógica y el “sentido común”.

Otro vehículo fundamental de renovación, fuera del ámbito estrictamente teatral, fue la revista de humor *La Codorniz* en su primera etapa (de 1941 a 1946). En torno a ella se agruparon, bajo el liderazgo de Mihura, algunos escritores como Álvaro de Laiglesia, Tono (Antonio Lara) y Joaquín Calvo-Sotelo -que no colaboró directamente en la revista pero participó del mismo ambiente por su amistad y afinidades con Mihura-. Los autores mencionados escribieron varias comedias, estrenadas entre 1939 y 1946, como *¡Viva lo imposible!*, *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario*, *El caso de la mujer asesinadita* -todas en colaboración con Mihura, menos *Tánger* de Calvo-Sotelo- que participan de una sensibilidad común y emplean los recursos característicos de lo que M. M. Alás-Brun acuñó como “comedia del disparate”.

Las técnicas que resultaron más innovadoras en las comedias estrenadas en la primera mitad de los años cuarenta, en realidad, tenían su precedente inmediato en *Tres sombreros de copa*, inédita por aquel entonces, pero conocida para el grupo de amigos y colaboradores de Mihura. Se trata de la ruptura de la lógica y la suspensión de las asunciones del espectador apoyadas en el sentido común y la experiencia, la importancia del juego y el acusado infantilismo de los personajes, que pone al descubierto, por la vía del ridículo, el vacío de las convenciones sociales, los formulismos y los clichés, la renovación radical -tanto en el lenguaje como en las situaciones-, la destrucción de los tópicos y

²⁸³ M. J. Conde Guerri (1981). *El Teatro de Enrique Jardiel Poncela: Aproximación crítica*, Zaragoza, Diputación Provincial-Instituto Fernando el Católico, pág. 35.

lugares comunes que constituyen el mundo de las convenciones burguesas, siguiendo la consigna lanzada por Mihura y Tono en el prólogo de *Ni pobre ni rico*:

Hay que tener mucho cuidado con la cursilería y no reírse de ella ni tomarla a broma, porque la cursilería no es sólo un sombrero con más o menos plumas, ni un vestido con más o menos lazos, ni un canario -con más o menos lechuga- en el comedor. La cursilería integral, la cursilería ciento por ciento, la cursilería elevada al cubo, es capaz, como la gripe, de ocasionar serios trastornos a la sociedad, por lo que tiene de contagiosa.

No hay que dejar pasar ningún lazo de más, ningún lugar común, ninguna frase hecha ni ningún tópico, porque estos tópicos, estas frases hechas y estos lugares comunes son terribles microbios en libertad que penetran en nuestros organismos, ocasionándonos las más terribles enfermedades, tales como la Mengiocolitis y la Incolioterinema, males espantosos, muy próximos a ser inventados por los hombres de ciencia²⁸⁴.

Estos son, precisamente, algunos de los elementos centrales expuestos en el teatro del absurdo. En su estudio pionero sobre esta supuesta tendencia, Martin Esslin resalta el aspecto satírico y paródico de ese movimiento y su fuerte crítica de la sociedad al poner al descubierto el absurdo de modos de vida inauténticos:

Au-delà de sa satire de l'absurdité des façons de vivre inauthentiques, le Théâtre de l'Absurde s'attaque à un degré beaucoup plus éminent de l'absurdité: l'absurdité de la condition humaine elle-même, dans un monde où le déclin de la foi religieuse a privé l'homme de toute certitude. Quand il n'est plus possible d'accepter de systèmes de valeurs, à la fois simples et complets, d'accepter les révélations de la volonté divine, la vie doit être regardée en face dans sa réalité essentielle et nue²⁸⁵.

Un elemento destacado por Esslin como recurso frecuente en el teatro del absurdo es el uso satírico y destructivo del cliché, percibido como expresión fosilizada de un lenguaje muerto:

(...) la communication entre les êtres humains nous est (...) montrée sous un aspect d'inefficacité dans le Théâtre de l'Absurde. Ce n'est là que le simple grossissement d'un état de choses existant. Le langage s'est déchaîné en notre ère de grands moyens de diffusion. Il faut le réduire à sa vraie fonction: exprimer un contenu véritable, plutôt que le cacher. Mais ceci ne sera possible que si l'homme retrouve son respect envers le mot parlé ou écrit en tant que moyen de communication et si les clichés fossilisés qui dominent la pensée (comme ils le font dans les poèmes

²⁸⁴ Tono y M. Mihura. *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario. Tres sombreros de copa. Teatro*. Por Miguel Mihura, Madrid, Editora Nacional, 1947, pág. 155.

²⁸⁵ M. Esslin (1971). *Op. cit.*, pág. 379.

d'Edward Lear et le monde de Humpty Dumpty) sont remplacés par un langage vivant et à son service. Et ceci ne sera possible que si les limitations du langage discursif et de la logique sont admises et respectées et les emplois du langage poétique reconnus²⁸⁶.

En su consciencia de la devaluación del lenguaje, el teatro del absurdo va al compás de las tendencias de su tiempo: las corrientes filosóficas contemporáneas, por ejemplo, dan gran importancia a la relatividad y la devaluación del lenguaje:

Dans sa dévalorisation du langage, le Théâtre de l'Absurde est en accord avec la tendance de notre époque. Comme George Steiner l'a fait ressortir dans deux conférences à la radio intitulées *The Retreat from the word (Le Recul du mot)*, la dévalorisation du langage est caractéristique, non seulement de la pensée contemporaine, de la pensée philosophique, mais plus encore des mathématiques modernes et des sciences naturelles. "Ce n'est pas un paradoxe de prétendre dit Steiner, qu'une partie de la réalité commence hors du langage. Un champ étendu d'expériences significatives appartiennent maintenant à des langages non verbaux, tels que les mathématiques, les formules et le symbolisme logique. D'autres appartiennent aux "anti-langages", tel que l'art non figuratif ou la musique atonale. Le monde du mot a rétréci." En outre, l'abandon du langage, en tant qu'instrument de notation dans le domaine des mathématiques et de la logique symbolique, va de pair avec la baisse sensible de la croyance populaire dans son utilité pratique. Le langage apparaît de plus en plus comme étant en contradiction avec la réalité. Les courants de pensée ayant la plus grande influence sur l'esprit populaire contemporain montrent tous cette même tendance²⁸⁷.

Además, la falsedad y trivialidad en las relaciones humanas son denunciadas sistemáticamente en las obras absurdistas. Hablando de *La Cantante calva*, Ionesco manifiesta a este respecto:

Analysant cette oeuvre, des critiques sérieux et savants l'interprétèrent uniquement comme une critique de la société bourgeoise et une parodie du théâtre de Boulevard. Je viens de dire que j'admets aussi cette interprétation: cependant il ne s'agit pas, dans mon esprit, d'une satire de la mentalité petite bourgeoise liée à telle ou telle société. Il s'agit, surtout, d'une sorte de petite bourgeoisie universelle, le petit bourgeois étant l'homme des idées reçues, des slogans, le conformiste de partout: ce conformisme, bien sûr, *c'est son langage automatique* qui le révèle. Le texte de *La Cantatrice chauve* (...) composé d'expressions toutes faites, des clichés les plus éculés, me révélait, par cela même, les automatismes du langage, du comportement des gens, le "parler pour ne rien dire", le parler parce qu'il n'y a rien à dire de personnel, l'absence de vie intérieure, la mécanique du quotidien, l'homme baignant dans son milieu social, ne s'en distinguant plus.²⁸⁸

²⁸⁶ *Op. cit.*, págs. 388-389.

²⁸⁷ *Op. cit.*, pág. 386.

²⁸⁸ E. Ionesco (1966). *Notes et Contre-notes*, *op. cit.*, pág. 253.

También los valores criticados por los autores de la “comedia del disparate” son los de la sociedad burguesa de la época en España (y de la sociedad occidental contemporánea). Generalmente, las obras teatrales son de ambientación contemporánea y carecen deliberadamente de color local; se advierte un esfuerzo consciente por apartarse del sainete, en ese sentido, así como una voluntad de universalidad, por encima del tipismo regional o nacional. No es de extrañar que *Tres sombreros de copa* fuera representada por grupos de teatro experimental en Europa ni que la obra entusiasmara al mismo Ionesco, para el cual dicha comedia lograba unir “el humor a lo trágico, la verdad profunda a la gracia, que, en tanto que es elemento caricaturesco, subraya y hace destacar, agrandándola, la verdad de las cosas²⁸⁹”.

En su propósito de poner en tela de juicio los valores obsoletos de la mentalidad pequeño-burguesa, tanto la comedia del disparate como el teatro del absurdo ponen en evidencia, por la vía del ridículo, la superficialidad y carácter anodino de esos seres. Según comenta M. M. Alás-Brun, la función del empleo de personajes intercambiables es crear confusión en el espectador y plantear dudas sobre la identidad del individuo, uno de los principios que el teatro del absurdo cuestiona. Puede relacionarse con la transgresión de las barreras sexuales (en una forma peculiar de transexualidad) y los roles intercambiables de los personajes.

Uno de los ejemplos más conocidos de personajes intercambiables en el teatro del absurdo está en el desenlace circular que Ionesco decidió finalmente, tras varios intentos insatisfactorios, para *La Cantante calva*. La razón por la que los Martin reemplazan a los Smith en la escena final, repetición de la primera escena, fue precisamente el enfatizar la intercambiabilidad de los personajes, según el autor:

Les Smith et les Martin ne savent plus parler, parce qu'ils ne savent plus penser, ils ne savent plus penser parce qu'ils ne savent plus s'émouvoir, n'ont plus de passions, ils ne savent plus être, ils peuvent “devenir” n'importe qui, n'importe quoi, car, n'étant pas, ils ne sont que les autres, le monde de l'impersonnel, ils sont interchangeables: on peut mettre Martin à la place de Smith et viceversa, on ne s'en apercevra pas²⁹⁰.

²⁸⁹ E. Ionesco. “El humor negro contra la mixtificación”, *op. cit.*, pág. 50.

²⁹⁰ E. Ionesco (1966). *Notes et Contre-notes*, *op. cit.*, pág. 253.

La razón por la que quiso enfatizar dicha intercambiabilidad caracteriológica es que: “Le personnage tragique ne change pas, il se brise: il est lui, il est *réel*. Les personnages comiques, ce sont les gens qui n'existent pas”²⁹¹.

La intercambiabilidad de los personajes se materializa en dos escenas muy similares a las de la primera comedia de Mihura. En el primer acto de *Tres sombreros de copa*, Dionisio está muy ocupado, tratando de librarse de una pulga, y pide a Don Rosario que lo sustituya momentáneamente en la conversación con Margarita, su prometida. Mientras Dionisio está rascándose “desesperado” y “muy nervioso”, el hotelero lo reemplaza en el auricular adoptando una “expresión dulcísima”, y repitiendo, “muy tierno”: “Sí, amor mío”. Esta escena descubre una burla de los sentimientos trivializados, las frases estándar y todos los clichés que encubren la falta de verdadera comunicación en la pareja.

Una variación interesante en el empleo de personajes de identidad intercambiable, por ser precursora de un recurso empleado en el teatro del absurdo -particularmente en las primeras obras de Ionesco- son los personajes con el mismo nombre que aparecen en varios bosquejos teatrales de *La Codorniz*; concretamente, “*Tres personajes en busca de un tren*” -con tres “*Pepes*” y una clara alusión pirandelliana en el título- y, en especial, “Thompson, Thompson, Thompson”, precedido por la siguiente “*Nota importantísima*”: “En esta comedia... todos los personajes se llaman Thompson: el señor, la secretaria, el criado, las visitas y usted. En esto, y no en otra cosa, radica la gracia de la obra”²⁹². En el primer acto de *La Cantante calva*, los Bobby Watson de quienes habla la pareja protagonista con una muestra del conformismo de la pequeña burguesía; y en *Jacques ou la soumission*, el hecho de que todos los miembros de la familia se llamen Jacques manifiesta una renuncia a la individualidad.

1.3.2. COSIFICACIÓN Y MECANIZACIÓN DE LOS PERSONAJES:

En su afán de criticar pautas sociales alienadoras del ser humano, tanto en la comedia del disparate como en el teatro del absurdo, se advierte una acusada tendencia a la

²⁹¹ *Op. cit.*, pág. 255.

²⁹² Citado por M. M. Alás-Brun. *Op. cit.*, pág. 129.

ridiculización y a la caricatura en la presentación de los personajes. Es frecuente encontrar a las personas tratadas como objetos, bien en el diálogo o en las acotaciones. Sin embargo, en la comedia del disparate no encontramos una degradación tan sistemática y siempre distanciada como en el “esperpento” de Valle-Inclán²⁹³; ni tampoco una explotación extrema de lo grotesco, con personajes similares a muñecos de guiñol, como en *Ubu Roi* (1986), de Alfred Jarry, obra considerada unánimemente como anunciadora del absurdo²⁹⁴. Según Esslin, el “drama surrealista” de Guillaume Apollinaire, *Les Mamelles de Tirésias* (1917), donde también se explota lo grotesco, suele considerarse asimismo precursor del teatro del absurdo. El Tiresias del título empieza siendo una mujer que se llama Teresa que quiere dedicarse a la política, actividad reservada a los hombres, lo cual la lleva a convertirse en hombre. Para ello se deshace de sus pechos que empiezan a volar por los aires como dos globos, el uno azul y el otro rojo. Su marido decide sustituirla, asumiendo la maternidad y consiguiendo tener cuarenta mil cuarenta y nueve hijos:

Pour Apollinaire, le surréalisme était un art plus réel que la réalité, exprimant l'essence plutôt que les apparences. Il voulait un théâtre “moderne, simple, rapide avec les raccourcis ou les grossissements qui s'imposent si l'on veut frapper le spectateur.”

Les Mamelles de Tirésias sont un vaudeville grotesque qui prétend contenir un vrai message politique –il plaide pour la repopulation de la France, décimée par la guerre et l'émancipation des femmes²⁹⁵.

Recordemos la definición de Bergson de la comicidad: “Ce qu'il y a de risible...c'est une certaine raideur mécanique là où l'on voudrait trouver la souplesse attentive et la vivante flexibilité d'une personne²⁹⁶”. Como apunta Alás-Brun, el ensayo de Bergson *Le Rire* (publicado por primera vez en 1889 y reeditado frecuentemente en los años veinte y treinta), era bien conocido en España. Su concepto de la comicidad coincide, en varios

²⁹³ R. Doménech ha establecido paralelismos entre el tratamiento grotesco de los personajes en *Tres sombreros de copa* y el esperpento de Valle-Inclán, en “*Tres sombreros de copa* o un esperpento cordial”. De “*La Codorniz*”, por Miguel Mihura, pág. 101.

²⁹⁴ M. M. Labelle (1980). *Alfred Jarry. Nihilism and the Theater of the Absurd*, New York, New York UP, pág. 84.

²⁹⁵ M. Esslin (1971). *Op. cit.*, págs. 340-341.

²⁹⁶ Bergson (1931). *Le Rire*, *Revue de Paris*, 1 y 15 feb., 1 mar. 1899. Reimp. como *Le Rire. Essai sur la signification du comique*. 35ª ed., Paris, librairie Félix Alcan, pág. 10.

aspectos relevantes, con las ideas desarrolladas más tarde por Ortega y Gasset y Jardiel Poncela; principalmente, en el énfasis en el papel de la inteligencia²⁹⁷, la ausencia de emoción²⁹⁸, la distancia²⁹⁹ y la presentación de los personajes en forma “deshumanizada”. Aunque afirma que es necesario que haya una cierta afinidad con lo humano³⁰⁰, uno de los elementos básicos de la comicidad es, para Bergson, el automatismo de los personajes³⁰¹.

La reificación de los personajes va también más allá de la comicidad tradicional en la comedia del disparate. La rara combinación de automatismo y humanidad produce un efecto distanciador que recuerda la estética contrapuntista empleada asimismo en *La Cantante calva*.

Dans ma première pièce: *La Cantatrice chauve*, qui tentait d'être, au départ, une parodie du théâtre et, par là, une parodie d'un certain comportement humain, c'est en m'enfonçant dans le banal, en poussant à fond, jusque dans leurs dernières limites, les clichés les plus éculés du langage de tous les jours que j'ai essayé d'atteindre à l'expression de l'étrange où me semble baigner toute l'existence. Tragique et farce, prosaïsme et poétique, réalisme et fantastique, quotidien et insolite, voilà peut-être les principes contradictoires (il n'y a de théâtre que s'il y a des antagonismes) qui constituent les bases d'une construction théâtrale possible. De cette façon, peut-être, le non-naturel peut apparaître, dans sa violence, naturel, et le trop naturel apparaître non naturaliste³⁰².

En este mismo texto, Ionesco se explica sobre el efecto distanciador de su concepción teatral:

Pour s'arracher au quotidien, à l'habitude, à la paresse mentale qui nous cache l'étrangeté du monde, il faut recevoir comme un véritable coup de matraque. Sans une virginité nouvelle de l'esprit, sans une nouvelle prise de conscience, purifiée, de la réalité existentielle, il n'y a pas de théâtre, il n'y a pas d'art non plus; il faut réaliser une sorte de dislocation du réel, qui doit précéder sa réintégration³⁰³.

²⁹⁷ *Op. cit.*, págs. 6 y 141.

²⁹⁸ *Op. cit.*, págs. 141 y 189.

²⁹⁹ *Op. cit.*, págs. 5 y 171.

³⁰⁰ *Op. cit.*, págs 3-4.

³⁰¹ *Op. cit.*, págs. 87-88 y 148.

³⁰² E. Ionesco (1966). “*Expérience du théâtre*”, *op. cit.*, pág. 62.

³⁰³ E. Ionesco (1966). “*Expérience du théâtre*”, *op. cit.*, pág. 60.

La mezcla distanciadora de automatismo y humanidad es característica de los personajes en las primeras obras de Mihura y ha sido reconocida frecuentemente como uno de sus mayores logros; de ahí la corriente de simpatía que inspira Dionisio, a pesar de ser presentado con gestos y movimientos ridículos y estar descrito con cara de estufa³⁰⁴ o de apisonadora³⁰⁵, al probarse en dos escenas seguidas los sombreros de copa que dan título a la primera comedia de Mihura. Durante el diálogo con Fanny los movimientos de Dionisio resultan especialmente grotescos³⁰⁶: al ser empujado dos veces por Fanny, con quien está sentado en su cama, cae de espaldas con las piernas en alto, en una “ridícula postura”³⁰⁷ y “produce el efecto de un tentetieso o un resorte mecánico”³⁰⁸. Cuando Dionisio está besando a Paula y Buby la golpea³⁰⁹, el golpe recuerda a los muñecos de guiñol, según Ferreiro³¹⁰. En la acotación se describe a Dionisio, acto seguido, yendo “de una puerta a otra, unas veces corriendo y otras muy despacito. Está más grotesco que nunca”³¹¹.

Aparte de los gestos y movimientos, el diálogo está salpicado de momentos en que las personas son consideradas momentáneamente como cosas³¹². Al preguntarle Paula si todos en su familia han sido artistas de circo, Dionisio contesta: “Menos la abuelita. Como estaba tan vieja, no servía. Se caía siempre del caballo... Y todo el día se pasaban los dos discutiendo...”³¹³. La aplicación de un verbo “utilitario” a una persona, como si se tratara de una cosa vieja, es una forma de reificación. En el mismo diálogo, además, se recurre al procedimiento inverso, la personificación, al atribuir cualidades humanas al caballo, del

³⁰⁴ C. Ferreiro Villanueva (1986). *Tres sombreros de copa*, Barcelona, Daimon, pág. 84.

³⁰⁵ *Op. cit.*, pág. 88.

³⁰⁶ *Op. cit.*, págs. 98-99.

³⁰⁷ *Op. cit.*, pág. 99.

³⁰⁸ *Op. cit.*, pág. 78.

³⁰⁹ *Op. cit.*, págs. 132-133.

³¹⁰ *Op. cit.*, pág. 78.

³¹¹ *Op. cit.*, pág. 133.

³¹² *Op. cit.*, pág. 71.

³¹³ *Op. cit.*, pág. 90.

que dice Dionisio que tenía “un genio terrible” y decía más “picardías” que la abuela³¹⁴.

En *Ni pobre ni rico* se inclina más la balanza hacia el efecto distanciador, incluso con el protagonista, y ciertamente con todos los personajes femeninos. El personaje sometido a mayor proceso de cosificación es la estúpida tía de Margarita, que ni siquiera recibe nombre propio en toda la obra -una indicación más de su carencia de individualidad-. La Baronesa llega a preguntar a Margarita si “ese bulto negro que ha traído es su tía”³¹⁵.

1.3.3. SUBVERSIÓN DE TÓPICOS Y CONVENCIONES.

La actitud subversiva frente a los tópicos y a las convenciones es uno de los elementos más notables de la comedia del disparate y una característica fundamental del “nuevo humor” desarrollado en *La Codorniz*. Se manifiesta en los autores del grupo de Mihura a través de diversas técnicas bastantes de ellas paralelas a las empleadas en diversas obras absurdistas. Edgar Neville publicó en el número 200 de la revista fundada por Mihura un artículo que constituye una declaración de principios sobre los objetivos de *La Codorniz*: “Es como un grito para recordar a todos los pretenciosos y a todos esos señores alimentados de lugares comunes y de tópicos que ahí está el bicho implacable... que los devora, o que los lleva a la picota inexorable de la burla”³¹⁶.

La intención de desmontar los clichés y las asunciones convencionales es también explícita en Ionesco, quien ha explicado con detalle qué papel tuvo en la génesis de su primera obra:

Toute une partie de la pièce est faite de la mise à bout des phrases extraites de mon manuel d'anglais; les Smith et les Martin du même manuel sont les Smith et les Martin de ma pièce, ils sont les mêmes, prononcent les mêmes sentences, font les mêmes actions ou les mêmes “inactions”. (...) Un phénomène bizarre se passa, je ne sais comment: le texte se transforma sous mes yeux, insensiblement, contre ma volonté. Les propositions toutes simples et lumineuses, que j'avais inscrites avec application sur mon cahier d'écolier, laissées là, se décantèrent au bout d'un certain temps, bougèrent toutes seules, se corrompirent, se dénaturèrent.. Les répliques du manuel, que j'avais pourtant correctement, soigneusement copiées, les unes à la suite des autres, se dérèglèrent. (...) Hélas! Les vérités élémentaires et sages qu'ils échangeaient, enchaînées les unes aux autres, étaient devenues folles, le langage

³¹⁴ *Op. cit.*, pág. 99.

³¹⁵ M. Mihura, y Tono (1947). *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario*, *op. cit.*, pág. 283.

³¹⁶ M. M. Alás-Brun (1995). *Op. cit.*, pág. 132.

s'était désarticulé, les personnages s'étaient décomposés; la parole absurde s'était vidée de son contenu et tout s'achevait par une querelle dont il était impossible de connaître les motifs, car mes héros se jetaient à la figure non pas des répliques, ni même des bouts de propositions, ni des mots, mais des syllabes, ou des consonnes, ou des voyelles!...³¹⁷.

No obstante, no se limita a desmontar los lugares comunes y convenciones de la sociedad burguesa a los que se refiere Neville, sino que trasciende a un nivel filosófico para convertirse en una denuncia de la “tragedia del lenguaje”. Ionesco ha aceptado la interpretación de su “anti-pièce” como mera crítica de la sociedad burguesa, pero, como citamos antes, matiza que para él es una sátira de una mentalidad pequeña burguesa que pertenece a cualquier sociedad. Trata sobre todo de un tipo universal de la pequeña burguesía: el hombre de ideas fijas y “sloganes”, un conformista ubicuo cuyo conservadurismo se revela mediante un lenguaje mecánico, formado por clichés y frases hechas, expresión de la rutina de la vida diaria y de la ausencia de vida interior del individuo.

El crítico Juan Guerrero Zamora se expresa en términos similares a los de Ionesco al relacionar la primera obra de Mihura con las vanguardias:

Cuando el hombre “pretende escapar al engranaje de las convenciones gastadas”, adquiere conciencia del “desgaste de la semántica” y descubre en el diálogo “su lastre de palabras muertas, tópicos de sentido reseco y frases hechas”. En ese momento de consciencia “la organización de nuestra existencia se revela como una ingente máquina cuya razón de ser se hubiera olvidado; ... nuestros principios morales se muestran... coordinados por determinantes tabúes, apariencias de respetabilidad”.³¹⁸

En *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario*, la intención de los autores -Mihura y Tono- está claramente expresada en el prólogo que citamos antes. Su propósito es desmontar los lugares comunes del lenguaje, vistos como expresión de la vaciedad y falsedad de las relaciones humanas. El mismo título es un desafío a la lógica y al sentido común anquilosado en que se sustentan tantos tópicos. El conflicto principal de la obra se deriva de

³¹⁷ E. Ionesco (1966). “*La Tragédie du langage*”, *op. cit.*, págs. 250-252.

³¹⁸ J. Guerrero Zamora (1961). *Historia del teatro contemporáneo*, vol. 3, Barcelona, Juan Flors, pág. 172, citado por M. M. Alás-Brun (1995), *op. cit.*, pág. 134.

los esfuerzos descabellados del protagonista, Abelardo, por complacer a una muchacha, Margarita, a la que idealiza irracionalmente; pero descubre demasiado tarde que se ha enamorado de una mujer que encarna todo lo que él detesta: “Me ahogo con tus frases estúpidas y sin sentido... Vete de una vez... Vete a vivir tu vida, hecha de pequeñeces, de tópicos, de lugares comunes”³¹⁹.

En una comedia breve, publicada en los años veinte en la revista *Buen Humor*, Jardiel Poncela lleva al extremo la disociación entre el diálogo y la situación dramática, hasta el punto de utilizar palabras que no tienen relación alguna con las acciones de los personajes, frases sin sentido e incluso palabras inventadas, falsamente “inglesas”, mezcladas con frases triviales y respuestas breves en inglés; La pieza se titula *El Conflicto de Lord Walpole* y lleva el subtítulo de “comedia genuinamente inglesa”. La mayor parte del diálogo es un divertido ejercicio en el encadenamiento de tópicos y lugares comunes, con mezcla libérrima del inglés y del español

-incluso en la misma oración- y repetición de sentencias despojadas de su sentido solemne original y reducidas al ridículo. En cierto modo esta obrita de Jardiel Poncela anticipa sorprendentemente algunos aspectos de *La Cantante calva*, escrita veinticinco años más tarde, y no sólo por las razones más obvias y superficiales, como la intención paródica, la burla de los tópicos asociados con lo británico, la intercalación de frases, expresiones o sentencias en inglés, la presentación de personajes caricaturizados, con explotación deliberada de los estereotipos nacionales. Más interesantes que las coincidencias formales, como la exaltación simplista por parte de los personajes de las cualidades del “verdadero inglés” o la repetición de frases hechas fuera de contexto, son los paralelismos en escena donde se llega a la mayor arbitrariedad lingüística, hasta el punto de alienar al lector o espectador. El lenguaje deja de ser un instrumento de comunicación para convertirse en un intercambio gratuito de frases y palabras sin sentido. Alicia (Lady Walpole) y Horacio Sterling se cruzan réplicas apasionadas, como las que cita Alás-Brun en su ensayo, que recuerdan a las de la escena undécima de *La Cantante calva*:

- Oh, Dios mío! It is where the steward...
- (Tajante) Bridge!
- (Furiosa) Lawn tennis!

³¹⁹ Tono y M. Mihura (1947). *Op. cit.*, pág. 254.

- (Insinuante) Foot-ball...
- (Llorosa) Puzzle!³²⁰

Cuando Lord Walpole descubre a la pareja y dispara a Sterling, tras intercambiar flemáticamente con él y su esposa una serie de “paradojas inglesas” y “sutilezas” filosóficas, Horacio agoniza, sin abandonar su incontinencia verbal ni en el momento de la muerte: “¡Oh! Escocia... El bacalao... El secreto de Lord Kitchener...”³²¹. Luego, Lord Walpole pronuncia la frase incongruente con que se cierra la obra: “At the seven by tumming for the Tamesis!”³²². Ésta es la única mención al río, que enlaza con la acotación inicial, donde se explica que la acción “transcurre a orillas del conocido río Támesis”³²³. La citada intervención viene a ser tan gratuita como la pregunta del bombero de Ionesco: “À propos, et la cantatrice chauve”.

En las comedias del disparate se denuncia la falsedad de las convenciones sociales y de los valores que forman la mentalidad pequeña-burguesa, representada por un lenguaje banal y gastado. Éste es un objetivo común con muchos autores absurdistas, desde el estreno de *La Cantante calva* en el Théâtre des Noctambules en 1950. A continuación se analizan algunos de los recursos empleados con este fin y presentados por Alás-Brun, como la parodia de géneros y convenciones teatrales, y la transgresión de las barreras de los géneros sexuales, entre otros.

1.3.4. LA PARODIA DE GÉNEROS Y CONVENCIONES TEATRALES.

La parodia es una forma de poner al descubierto las convenciones en que se sustenta el teatro de tradición realista, del que se apartan los autores de la comedia del disparate. Si sus comedias no tienen como fin primario parodiar abiertamente los géneros convencionales, según comenta la autora, numerosos diálogos teatrales y “sketches” o “teatrillo” parodian sistemáticamente los tópicos del teatro convencional. Los subgéneros

³²⁰ E. Jardiel Poncela. *El Conflicto de Lord Walpole*, vol. 3 de *Obras Completas*, 4 vols. 4ª ed. Barcelona, AHR, 1965, pág. 28.

³²¹ *Op. cit.*, pág. 30.

³²² *Op. cit.*, pág. 30.

³²³ *Op. cit.*, pág. 27.

más atacados en la revista de Mihura son: la comedia de costumbre (*Tres personajes en busca de un tren. Comedia de costumbre de buscar trenes*), el sainete (*Los achares de la Paca*), el drama antiguo, que engloba en realidad los dramas de honor del siglo de oro (*El paje en el ojo ajeno*). Para las parodias del “teatro antiguo” existe el conocido precedente de *La venganza de Don Mendo* de Pedro Muñoz Seca, que mantuvo una gran popularidad durante la postguerra, el drama romántico (*La abuela de Carlota*). También arremeten contra los subgéneros de moda en los años cuarenta como la alta comedia (*Los visitas: comedia de salón así de alta*, de Tono), la comedia de enredo y el vodevil, la comedia psicológica, las comedias musicales (*El hijo del tenor* de Edgar Neville), el drama histórico (*Tarde de Coliseum. Drama más romano que nadie*), y la ópera (*La bohemia esa. Opereta de costumbres bohemias*).

En *La Cantante calva* se advierte una parodia de la comedia policíaca muy en boga en aquel momento, en el parlamento en que la criada se dirige al público, afirmando ser Sherlock Holmes. Por otra parte, también se la ha considerado parodia del teatro “de boulevard”, interpretación aceptada por el autor, como recalcamos antes. Ionesco, sin embargo, supera el nivel de parodia de un género al aspirar a poner en entredicho el teatro en general, aunque originalmente fuese “una comedia de la comedia”: “*En écrivant cette pièce (car cela était devenu une sorte de pièce ou une anti-pièce, c’est-à-dire une vraie parodie de pièce, une comédie de la comédie...*” ³²⁴. Su pieza de “anti-teatro” es un experimento de teatro abstracto, antirrealista, antifilosófico, en contra de la psicología del teatro de “boulevard” y antiburgués:

Théâtre abstrait. Drame pur. Anti-thématique, anti-idéologique, anti-réaliste-socialiste, anti-philosophique, anti-psychologique de boulevard, anti-bourgeois, redécouverte d’un nouveau théâtre libre. Libre c’est-à-dire libéré, c’est-à-dire sans parti pris, instrument de fouille: seul à pouvoir être sincère, exact et faire apparaître les évidences cachées³²⁵.

1.3.5. PARODIA DE CONVENCIONES SOCIALES: LA ESCENA DE ANAGNÓRISIS.

La parodia de la escena clásica de reconocimiento es una muestra más de la burla de los tópicos y el deseo de poner al descubierto lo ridículo y falso de las convenciones

³²⁴ E. Ionesco (1966). *Op. cit.*, pág. 252.

³²⁵ *Op. cit.*, pág. 255.

sociales. El ejemplo más conocido en el teatro del absurdo pertenece una vez más a *La Cantante calva*. En la famosa escena de reconocimiento, el matrimonio de visitantes (Los Martin) descubren que no sólo viven en la misma casa, sino que comparten la misma habitación y la misma cama, de lo cual deducen finalmente que son marido y mujer. Después de una pausa reflexiva, el señor Martin se acerca con aire solemne a la señora Martin y se dirige a ella con voz rara, monótona, y vagamente cantarina: “Alors, chère Madame, je crois qu’il n’y a pas de doute, nous nous sommes déjà vus et vous êtes ma propre épouse... Élisabeth, je t’ai retrouvée!”³²⁶.

En la comedia del disparate, el caso más destacado se encuentra en *Ni pobre ni rico*. Mercedes, la baronesa distraída, descubre en el tercer acto -cuando está vestida de novia para casarse con Abelardo- que ese “viejecito tan feo” con el que vive³²⁷ y del que tiene tres hijos, es su marido:

Baronesa.- (...) Entonces, ¿tú eres aquel señor que entró anoche en mi alcoba y se bebió el vaso de agua?

Don Cristino.- Creo que sí. Y si no recuerdo mal, tenemos dos hijos.

Baronesa.- Tres.

Don Cristino.- ¿Tres? Yo no he visto más que dos.

Baronesa.- Bueno; es que el mayor es sordo³²⁸.

1.3.6. LA TRANSGRESIÓN DE LAS BARRERAS DE LOS GÉNEROS SEXUALES.

Después del antecedente interesante de *Les Mamelles de Tiresias*, de Guillaume Apollinaire, se encuentran varios casos de este recurso en Ionesco. En *La jeune fille à marier* (1953), una muchacha resulta ser, de hecho, un caballero con bigote. En *La Cantante calva*, la criada asegura ser Sherlock Holmes y M. Smith reconoce galantemente que su esposa es no sólo más inteligente sino también mucho más femenina que él.

Es un recurso muy frecuente en Mihura y sus colaboradores, tal vez como parte de la herencia del equívoco sexual de las revistas donde Jardiel, Mihura, Tono y otros empezaron su labor como escritores. En *Ni pobre ni rico*, la escena de amor que Abelardo ensaya con su criado en el diván se presta al equívoco. Otro ejemplo claro es ofrecido por

³²⁶ E. Ionesco (1954). *Théâtre I*, *Op. cit.*, pág. 32.

³²⁷ Tono y M. Mihura (1947). *Op. cit.*, pág. 291.

³²⁸ *Op. cit.*, pág. 289-290.

la baronesa. Cuando su marido se justifica por sus ausencias del hogar diciendo que él es un hombre, ella replica: “Y yo.”. A lo cual él responde, sin inmutarse: “Eso es verdad”.

El objetivo que nos propusimos en este apartado era demostrar que existía en los autores que cultivaban la llamada *comedia de humor o del disparate* un notable precedente del teatro del absurdo: Jardiel Poncela, y luego el grupo de autores del círculo de Mihura: Tono, Laiglesia, Neville y Calvo-Sotelo. La difusión de este nuevo humor, bien a través de comedias o bien por medio de la revista fundada por Mihura -*La Codorniz*-, contribuyó a reeducar al público en general, preparándolo para un concepto moderno de la comedia, a una distancia abismal del *astracán* de Pedro Muñoz Seca, los sainetes de los Quintero o la alta comedia benaventina. Además favoreció indirectamente la creación de nuevos grupos literarios de afiliación vanguardista: en particular, el postismo, capitaneado por Carlos Edmundo de Ory, que constituye una versión española peculiar del surrealismo y que se consolidó a mediados de los años cuarenta. A este movimiento se vincularon tempranamente los dramaturgos Fernando Arrabal que creó el *teatro pánico* y F. Nieva, creador del *teatro furioso*. Precisamente en los años cincuenta aparecen las primeras muestras de teatro de Arrabal -*Pic-nic*, *El Triciclo*-, estrechamente conectadas con el teatro del absurdo, que alcanza en Europa sus frutos más logrados a principios de esa década: *La Cantante calva* (1950) y *En attendant Godot* de Samuel Beckett, escrita en 1952 y estrenada en 1953. Sin embargo, a juicio de Alás-Brun, se dieron tres circunstancias que quizás entorpecieron, o por lo menos dificultaron, la buena recepción en España del teatro del absurdo, y más concretamente del teatro de Ionesco.

Las posiciones de estos autores radicales en un principio se diluyen a finales de los años cuarenta para dar paso, en la década de los cincuenta, a una comedia más satírica que humorística, con toques sentimentales, adaptada para un público burgués y conservador, poco inclinado al humor subversivo anticonvencional que caracterizaba a las obras anteriormente mencionadas en la primera mitad de los años cuarenta. Se ensayan nuevas direcciones más acordes con los gustos del público tradicional, como la comedia policiaca, que había tenido como destacado precursor a Jardiel Poncela -*los habitantes de la casa deshabitada*, *Los ladrones somos gente honrada*- y esa década tiene en Mihura su máximo representante con *Carlota* -de 1957- y *Melocotón en almíbar* -de 1958-.

Por otro lado, el tipo de humor propugnado por ese grupo de autores alcanzó una amplia difusión y aceptación popular al canalizarse a través de la revista *La Codorniz*. Luego se trivializó en cierto modo el radicalismo inicial, ya que perdió su virulencia conforme fue asimilado por el lector o espectador medio. Así pues, el lector-espectador, acostumbrado ya a este tipo de humor le negaba el status de renovador al teatro de Ionesco. No se percataba del propósito metafísico que conllevaba la intención de desmontar los clichés y las asunciones convencionales que trascendía a un nivel filosófico para convertirse en una denuncia de *la tragedia del lenguaje*.

Otro elemento que contribuyó a la difícil comprensión de Ionesco por parte del público español que era la creciente distancia entre el teatro comercial y el innovador, combinada con la polarización ideológica en los medios artísticos e intelectuales agudizada en la Segunda República y la Guerra Civil³²⁹. Este último hecho ha conducido con frecuencia a una mezcla más o menos sutil de criterios valorativos de distinta índole, con los puramente estéticos a la hora de examinar el teatro del período, según las inclinaciones de cada crítico. En este sentido tanto la comedia del disparate como el teatro del absurdo, que comparten el mismo rechazo del compromiso político forzoso en el arte³³⁰ y una reivindicación de la libertad creativa, fueron considerados “evasionistas”. A este respecto, José Monleón recuerda el comentario de José Bergamín sobre *La Codorniz*, a la que concebía como “un modo de esconder la cabeza debajo del ala”³³¹. Asimismo, se explica que el mérito de Ionesco empezara a ser reconocido tanto en Francia como en España con *Rinoceronte* (1960), que precisamente no reflejaba el absurdo metafísico, obligado a una constante labor de descodificación, sino el más llano y directo absurdo social.

1.4. LA CRÍTICA LITERARIA DE LA CANTANTE CALVA.

³²⁹ A. Berenguer (1988). *El teatro en el siglo XX (hasta 1939)*, Madrid, Taurus, págs. 21-22.

³³⁰ A este respecto Alfonso Sastre afirma que: “Lo social es una categoría superior a lo artístico. Preferiríamos vivir en un mundo justamente organizado y en el que no hubiera obras de arte, a vivir en otro injusto y florecido de excelentes obras artísticas.”, en A. Sastre (1965). *Anatomía del realismo*, Barcelona, Seix-Barral, col. “Biblioteca Breve”, 1974, pág. 28.

³³¹ J. Monleón (1965). *Op. cit.*, pág. 84.

En su *Historia del teatro contemporáneo*, Juan Guerrero Zamora³³² resalta como principal propósito de Ionesco en esta obra la denuncia del lenguaje como el mayor obstáculo para que el individuo se exprese y comunique con sus semejantes. Proporciona el punto de partida para una interpretación de la obra de Ionesco, citándolo con estas palabras:

Deux états de conscience fondamentaux sont à l'origine de toutes mes pièces: tantôt l'un, tantôt l'autre prédomine, tantôt ils s'entremêlent. Ces deux prises de conscience originelles sont celle de l'évanescence ou de la lourdeur; du vide et du trop de présence; de la transparence irréaliste du monde et de son opacité; de la lumière et des ténèbres épaisses³³³.

Según comenta Guerrero Zamora, Ionesco hace alarde de una doble raíz creativa que explica como una oscilación de consciencia al enfrentarse con la realidad, sintiéndola como algo irrisorio, evanescente y desarticulado, o como una gravitación asfixiante. En el primer caso, y conforme el mundo muestra su ridícula vacuidad, el que así lo contempla se siente liberado de las presencias coactivas y dispuesto para un tránsito muy semejante a la iluminación mística:

L'angoisse se transforme soudain en liberté; plus rien n'a de l'importance en dehors de l'émerveillement d'être, de la nouvelle, surprenante conscience de notre existence dans une lumière d'aurore, dans la liberté retrouvée; nous sommes étonnés d'être, dans ce monde qui apparaît illusoire, fictif, et le comportement humain révèle son ridicule, toute histoire, son inutilité absolue; toute réalité, tout langage semble se désarticuler, se désagréger, se vider, si bien que tout étant dénué d'importance que peut-on faire d'autre que d'en rire? Pour moi à un de ces instants, je me suis senti tellement libre, ou libéré, que j'avais le sentiment de pouvoir faire ce que je voulais avec les mots, avec les personnages d'un monde qui ne me paraissait plus être qu'une apparence dérisoire, sans fondement³³⁴.

En el segundo caso, todo lo que es solidifica su extrañeza, la materia lo ocupa todo y se apodera del aire y, en fin, la realidad se impone por la fuerza de su espesor:

Certainement, cet état de conscience est très rare, ce bonheur, cet émerveillement d'être dans un univers qui ne me gêne plus, qui n'est plus, ne tient guère; je suis, le plus souvent, sous la domination du sentiment opposé: la

³³² J. Guerrero Zamora. *Op. cit.*, vol. 3, págs. 263-279.

³³³ Citado por J. Guerrero Zamora. *Op. cit.*, pág. 263.

³³⁴ J. Guerrero Zamora. *Op. cit.*, pág. 263.

légèreté se mue en lourdeur; la transparence en épaisseur; le monde pèse: l'univers m'écrase. Un rideau, un mur infranchissable s'interpose entre moi et le monde, entre moi et moi-même, la matière remplit tout, prend toute la place, anéantit toute liberté sous son poids, l'horizon se rétrécit, le monde devient un cachot étouffant. La parole se brise, mais d'une autre façon, les mots retombent comme des pierres, comme des cadavres; je me sens envahi par des forces pesantes contre lesquelles je mène un combat où je ne puis avoir que le dessous³³⁵.

En uno y otro caso, el lenguaje se desmorona, allí en razón de la inconsistencia del ser, aquí por su espesura, vaciándose allí de sentido puesto que el ser no lo tiene, impotente aquí para ponernos en comunicación con los demás hombres, por lo mismo que es incapaz de traspasar esa muralla hosca y sorda del mundo. Se produce de este modo una dramaturgia que, consumiendo su substancia en el verbo, corroe, descoyunta y niega al verbo convirtiéndose en antidrama -denominación que Ionesco emplea para definir *La Cantante calva*- y cuyos personajes, abocados a hablar para enmascararse o con la pretensión de expresarse, van en realidad espesando materia sonora sobre sí, disolviéndose en esa función inútil y agónica y reduciéndose, a la postre al silencio. Este acto de hablar es absoluto en Ionesco, el sentido de cuya dramaturgia consiste precisamente en que toda la actividad humana puede ser reducida a mera y vacía materialidad sonora. En *La Cantante calva* los personajes lo han intentado todo para expresarse y comunicarse entre sí. Unos y otros se han embarcado en las conversaciones sin sentido obligadas en sociedad, han contado parábolas, fábulas, anécdotas y cuentos disparatados, han emprendido toda una carrera de definiciones arbitrarias y, al cabo, víctimas de su inercia verbal, engullidos en esa espiral progresivamente acelerada del verbo vano, han reventado como globos sonoros. El verbo, infringiendo las fronteras conversacionales o utilitarias, se desvincula del ser y adquiere autonomía. Conforme se vacía, está vaciando de humanidad al hombre; conforme se espesa está separando, aislando, aplastando. Frente a la incapacidad radical del lenguaje a establecer verdaderas relaciones humanas, el esfuerzo de Ionesco consiste en hacernos entrever, sobre las ruinas de la comunicación verbal, el silencio trágico que es el de la soledad de los seres.

³³⁵ J. Guerrero Zamora. *Op. cit.*, pág. 264.

A continuación, el crítico expone con ejemplos los procedimientos de que el autor se vale para destruir al verbo. Buscando apoyaturas en la realidad diaria, halla el tópico, materia base del lenguaje burgués. Encuentra que los hombres, en una mayoría aplastante de casos se adhieren a frases hechas cuya significación jamás se han detenido a meditar, profieren enunciados sin conocimiento de causa, se solidarizan con sofismas en razón de su crédito tradicional, por mimetismo o por presunción, y se embelesan ante elementales juegos fonéticos. Hablar es en la mayoría de los casos no la segregación del pensamiento, sino un simple movimiento reflejo, empujado por la inercia parlante del mundo. Ionesco utiliza esta realidad para sus fines; de ahí, Guerrero Zamora infiere que aquellos que estuvieron sordos para el contenido sugerente de la obra la considerarían un mero juego verbal gratuito y sin sentido. Este juicio constituye indudablemente uno de los malentendidos de la primera producción teatral de Ionesco, como anunciamos en otra ocasión. Las palabras se arrastran, y su inercia es más poderosa que el contenido lógico de partida: “Le yaourt est excellent pour l’estomac, les reins, l’appendicite et l’apothéose”³³⁶. Y no acaba aquí la sinrazón de *La Cantante calva*. Siguiendo su hilo anecdótico -parodia de una familia inglesa, de una actitud y de una corrección inglesa-, el verbo se produce como asemántica obligación social:

M. Smith.- *Hm.* (SILENCE.)

Mme. Smith.- *Hm, hm.* (SILENCE.)

Mme. Martin.- *Hm, hm, hm.* (SILENCE.)

M. Martin.- *Hm, hm, hm, hm.* (SILENCE.)

Mme. Martin.- *Oh, décidément*³³⁷.

La disolución progresa, fluye del verbo al hombre y a su acto. Y pronto este acto va a negarse a sí mismo. Pronto carecerá de importancia que se produzca o no: “*Il embrasse ou n’embrasse pas Mme. Smith*”³³⁸. Seguimos para entrar en otro terreno tópico, el de los aforismos, que Ionesco deforma para demostrar cómo son simples asociaciones de palabras sin sentido alguno: *Celui qui vend aujourd’hui un boeuf, demain aura un*

³³⁶ E. Ionesco (1954). *Théâtre I, op. cit.*, 1981, pág. 23.

³³⁷ *Op. cit.*, págs. 34-35.

³³⁸ *Op. cit.*, pág. 46.

oeuf³³⁹ (como bien comenta nuestro crítico, no más cargada de significación que la usual: “Qui vole un oeuf vole un boeuf”). Se habla en inglés o en francés, para indicar que nada importa hacerse comprender del espectador, pues no hay nada que entender. Y el péndulo del reloj, que retrocedía o avanzaba caprichosamente en el tiempo, que dislocaba las horas, porque tampoco el tiempo tenía un sentido, se descontrola, concertándose con la palabra al fin descontrolada. Al final de la obra asistimos al último estallido de la materia sonora, que se hace pedazos en el aire cayendo como letras confusas, sílabas casualmente agrupadas y jirones de frases.

En uno de los pocos estudios dedicados al teatro y a los escritos autocríticos de Eugène Ionesco, Francisco Javier Hernández³⁴⁰ habla de las características generales del teatro de vanguardia nacido en los años cincuenta y resume con claridad la preceptiva teatral de nuestro autor.

El crítico le dedica a la vanguardia teatral el mérito de haber cumplido una misión terapéutica y renovadora de gran importancia. En primer lugar, por haber introducido y aclimatado una ruptura total con las formas de ver el teatro tradicional, porque, como declara F. J. Hernández, las grandes revoluciones estéticas no radican en la técnica sino en la visión. De este modo parece recordarnos que la vanguardia no sólo supuso una puesta en tela de juicio de las apoyaturas tradicionales de la creación teatral -acción, intriga, estudio de caracteres, etc.-, sino también una adaptación de los grandes mitos del teatro universal a la nueva visión del hombre contemporáneo. Cuando Jan Kott³⁴¹ sugiere descifrar *El Rey Lear* a través de las obras contemporáneas de Beckett, está descubriendo la doble y profunda fidelidad trágica -a la historia y a la condición humana- de dos dramaturgos separados por varios siglos de distancia. Una nueva imagen de la condición humana -el enfrentamiento del hombre con un universo carente de sentido, la dificultad de ser con los demás- aparece aquí con fórmulas más radicales. La apuesta del espectáculo teatral ya no es una ceremonia hilada de cómodas

³³⁹ *Op. cit.*, pág. 53.

³⁴⁰ F. J. Hernández (1974). *Op. cit.*

³⁴¹ J. Kott (1962). *Shakespeare, notre contemporain*, Paris, Julliard.

complicidades con el público, sino convertirse en una fiesta insólita, mágica y provocadora cuya eficacia dramática resulte cargada de nuevos significados.

Recuerda nuestro crítico que las reiteradas tomas de posición de Ionesco en materia de teoría teatral giran constantemente en torno a una triple negación: negación del realismo, de la psicología tradicional y de todo tipo de ideología subyacente.

En un sentido análogo a otros miembros del teatro de vanguardia, sus intentos de renovación se dirigen fundamentalmente a destruir los soportes tradicionales del teatro burgués para sustituirlos por un conjunto de elementos que, aunque insólitos, no dejan de aparecer como esencialmente dramáticos. En un texto revelador titulado “Experiencias del teatro” nos confiesa el malestar indefinible que siempre provocó en él la representación teatral³⁴². Para el dramaturgo la dependencia con relación al mundo exterior, la presencia física de los actores y las limitaciones de los recursos escénicos son ataduras que imponen una dificultad expresiva al creador teatral. Para suplir tal dificultad, si el teatro es por definición un arte efectista, la única solución para Ionesco

es la ampliación de los efectos para acentuarlos al máximo³⁴³. Por otro lado, palabras, decorados, gestos de los actores deben ser vaciados de toda connotación banal y realista para pasar a sugerir y significar una emoción o una angustia, para actuar físicamente en el espectador, para trastornar su relación con el mundo³⁴⁴. Ante la imposibilidad de

³⁴² “Pourquoi la réalité théâtrale ne s’imposait-elle pas à moi? Pourquoi sa vérité me semblait-elle fausse? Et le faux, pourquoi me semblait-il vouloir se donner pour vrai, se substituer au vrai? Était-ce la faute des comédiens? Du texte? La mienne? Je crois comprendre maintenant que ce qui me gênait au théâtre, c’était la présence sur le plateau des personnages en chair et en os. Leur présence matérielle détruisait la fiction. Il y avait là comme deux plans de réalité, la réalité concrète, matérielle, appauvrie, vidée, limitée, de ces hommes vivants, quotidiens, bougeant et parlant sur scène, et la réalité de l’imagination, toutes deux face à face, ne se recouvrant pas, irréductibles l’une à l’autre: deux univers antagoniques n’arrivant pas à s’unifier, à se confondre.”, E. Ionesco (1966). *Notes et Contre-notes, op. cit.*, pág.49.

³⁴³ “Pousser le théâtre au-delà de cette zone intermédiaire qui n’est ni théâtre ni littérature, c’est le restituer à son cadre propre, à ses limites naturelles. Il fallait non pas cacher les ficelles, mais les rendre plus visibles encore, délibérément évidentes, aller à fond dans le grotesque, la caricature, au-delà de la pâle ironie des spirituelles comédies de salon. Pas de comédies de salon, mais la farce, la charge parodique extrême. Humour, oui, mais avec les moyens du burlesque. Un comique dur, sans finesse, excessif. Pas de comédies dramatiques, non plus. Mais revenir à l’insoutenable. Pousser tout au paroxysme, là où sont les sources du tragique. Faire un théâtre de violence: violemment comique, violemment dramatique.”, E. Ionesco (1966). *Notes et contre-notes, op. cit.*, págs. 59-60.

³⁴⁴ “Pour s’arracher au quotidien, à l’habitude, à la paresse mentale qui nous cache l’étrangeté du monde, il faut recevoir comme un véritable coup de matraque. Sans une virginité nouvelle de l’esprit, sans une

transcender la realidad por los procedimientos usuales se impone la destrucción de los mismos por reducción al absurdo. Análogo tratamiento reciben por parte de Ionesco otros fundamentos de la creación teatral: acción, intriga y caracteres. Todo lo más le sirven -sobre todo en sus primeras obras- como base para una acción destructiva e ilusoria. Su mayor empeño es evitar la narración de una historia, el suprimir la psicología o al menos darle una dimensión metafísica³⁴⁵. Uno de los personajes de *Víctimas del deber*, Nicolás d'Eu, se hace portavoz de su creador en sus ataques contra el teatro psicológico, destruyendo totalmente los principios que desde *La Poética* de Aristóteles informaban el género dramático:

Nicolás.- [...] Nous abandonnerons le principe de l'identité et de l'unité des caractères, au profit du mouvement, d'une psychologie dynamique... Nous ne sommes pas nous-mêmes... La personnalité n'existe pas³⁴⁶.

Según F. Hernández, de todas las figuras de la vanguardia teatral francesa es probable que sea la de Ionesco la más polémica y controvertida. Las reacciones ante el fenómeno dramático ionesquiano son variadas, pero siempre excesivas. Desde quien considera a su autor como un “fumiste”, como el crítico conservador del periódico *Le Figaro*, Jean-Jacques Gautier, hasta quien lo trata de genio³⁴⁷. “Desde quien lo sitúa a la avanzadilla de todas las vanguardias hasta quien lo relega al pelotón conformista de los escritores de teatro que escriben productos de consumición para la burguesía.”³⁴⁸. Sus relaciones con la crítica a partir de *La Cantante calva* han seguido una evolución

nouvelle prise de conscience, purifiée, de la réalité existentielle, il n'y a pas de théâtre, il n'y a pas d'art non plus; il faut réaliser une sorte de dislocation du réel, qui doit précéder sa réintégration.”, E. Ionesco (1966). *Notes et contre-notes*, op. cit., pág. 60.

³⁴⁵ “Éviter la psychologie ou plutôt lui donner une dimension métaphysique”. Le théâtre est dans l'exagération extrême des sentiments, exagération qui disloque la plate réalité quotidienne. Dislocation aussi, désarticulation du langage.”, E. Ionesco (1966). *Notes et contre-notes*, op. cit., pág. 60.

³⁴⁶ E. Ionesco (1954). *Victimes du devoir. Théâtre I*, op. cit., págs. 204-205.

³⁴⁷ J. Dutourd. *France-Soir*, 8-12-1966. A propósito del *Rey se muere* (1962) el crítico hace estas declaraciones: “Vraiment, on est en face d'une chose admirable. Je n'ai pas peur de le dire: devant un chef-d'oeuvre, une de ces pièces étranges et magnifiques comme il en éclôt deux ou trois dans un siècle. M. Ionesco a écrit *Le Roi se meurt* en un mois. Un mois pendant lequel il a tout dit sur la mort, de la façon la plus simple et la plus subtile. Il a même eu tant de génie qu'il lui est arrivé assez souvent d'être comique, car il y a aussi du comique dans la mort. Bravo, mille fois bravo.”.

³⁴⁸ F. J. Hernández (1974). *Op. cit.*, pág. 9.

cambiante: totalmente desconocido al principio, consagrado casi al unísono como dramaturgo genial e innovador más tarde, para ser finalmente acogido con reservas y combatido bastante violentamente por un determinado sector de la crítica francesa y extranjera. Nos recuerda Hernández sus ya famosas controversias con los críticos y considera que el principal tema de discusión radica probablemente en el alcance y sentido de su comicidad que, según el propio Ionesco, dimana casi exclusivamente de la propia estructura dramática, sin ningún contenido ideológico o temático subyacente. Así, la mayoría de los comentaristas literarios consideran que las estructuras de contenido se reducen en el teatro de Ionesco a unas determinadas obsesiones o verdades primarias. Frente a semejante ataque, nuestro crítico contesta en defensa del autor que detrás de las imágenes turbulentas, de la destrucción de las relaciones sociales, de la desintegración del lenguaje y de la proliferación, hay en Ionesco una profunda reflexión sobre la condición humana. En la base de la argumentación que apoya la negativa de Ionesco a hacer un teatro comprometido con la realidad social se encuentra el postulado de que el teatro debe ser únicamente teatro y no otra cosa: ideología, alegoría, política o literatura. Considera la dimensión social del hombre como excesivamente pobre, al faltarle la amplitud metafísica y al restar a la representación teatral de su carácter mágico:

Mis obras nunca quisieron decir otra cosa sino sencillamente que el hombre no es solamente un animal social prisionero de su tiempo, y sobre todo, en todos los tiempos, históricamente diferente en sus accidentes, idéntico en su esencia. Así si dialogamos con Shakespeare, con Molière, con Sófocles, si los comprendemos, es porque son, profundamente, en su esencia, como nosotros. Considero que el hombre universal no es el de una humanidad general abstracta sino verdadera, concreta; y el hombre “en general” es más verdadero que el hombre limitado a su época, mutilado. Y lo dije muchas veces, es en nuestra soledad fundamental donde nos reencontramos, y cuanto más solo estoy, más estoy en comunión con los otros, mientras que en la organización social que es organización de funciones, el hombre se reduce a una función enajenante³⁴⁹.

Acerca de este teatro de ideas, la diatriba que Ionesco lanzó en contra de Brecht y de su teatro épico o didáctico animó los ambientes literarios y culturales de los años sesenta y en particular, en el caso que nos interesa, el mundillo teatral español. En España, durante

³⁴⁹ E. Ionesco (1966). *Notes et contre-notes*, citado por F. J. Hernández, *op. cit.*, págs. 53-54.

varios años se rechazó al teatro de vanguardia y a Ionesco en particular, según comentamos antes. A este respecto, Hernández expone que Ionesco y Brecht no se anulan y pueden coexistir perfectamente en los repertorios teatrales. Es algo que se empezó a comprender pasada la moda exclusiva del teatro épico de los años sesenta. A partir de aquí, el teatro de Ionesco, que para un observador superficial podía pasar por gratuito e inmotivado, se entiende como profundamente enraizado en los recuerdos y las angustias de su autor; en adelante su teatro no se considerará exclusivamente irrisión, absurdo, protesta y paradoja, sino expresión individual de una conciencia angustiada: “El teatro es, para mí, la proyección en el escenario del mundo interior: es en mis sueños, en mis angustias, en mis oscuros deseos, en mis contradicciones internas donde me reservo el derecho de tomar esta materia teatral”³⁵⁰. Así lo confirma el crítico: “Como en Baudelaire, Nerval o Rimbaud, la literatura -poesía, novela, teatro- será el cauce privilegiado de una liberación a través del mito personal.”³⁵¹.

Para zanjar tal discrepancia, Hernández considera que la disociación extrema entre la dimensión social y metafísica del hombre sólo puede servir a efectos polémicos, pero nunca por lo que respecta a la génesis de la obra teatral:

No hay más que leer a Hegel y su teoría del individuo histórico-universal para darse cuenta de que nuestra condición humana está profundamente enraizada con la situación y las tensiones del grupo social en que vivimos. Y que Tartufo, si bien encarna la eterna hipocresía, surgió condicionado por unas circunstancias históricas bien definidas. El paso de lo particular a lo más ampliamente universal puede hacerse en ambos sentidos; en último caso será el director escénico o el propio espectador el que partiendo de una parábola dramática abstracta -caso de *Rhinocéros*- busque una serie de referencias concretas para sentirse concernido con más intensidad. Es más, a partir de esta obra, y quizás influido por la amplitud de la controversia, Ionesco llega a contradecir en la práctica sus teorías tan ardientemente defendidas. Aunque sea en un sentido contrario al deseado por sus críticos -“¡Sea usted brechtiano y marxista!”- hace a su modo teatro didáctico y alegórico llegando en algunos casos -la parodia de Tripp y Brechtoll en *La Soif et la faim*- a superar al propio Brecht³⁵².

A la sazón, añade Hernández que todo ello no empaña la licitud de los propósitos

³⁵⁰ E. Ionesco (1958). *Théâtre II (L’Impromptu de l’Alma)*, Paris, Gallimard, pág. 57.

³⁵¹ F. J. Hernández (1974). *Op. cit.*, pág. 23.

³⁵² F. J. Hernández (1974). *Op. cit.*, pág. 54.

ionesquianos. Mucho de verdad hay cuando afirma que la realidad es más vasta y más compleja que a lo que quieren limitarse los partidarios del señor Tynan, el famoso crítico de teatro británico que, desde *The Observer*, reprochaba a Ionesco su falta de compromiso con la realidad circundante. En su respuesta a Tynan, el propio autor hace un balance de sus intentos y sus logros:

J'ai essayé (...) d'extérioriser l'angoisse (...) de mes personnages dans les objets, de faire parler les décors, de visualiser l'action scénique, de donner des images concrètes de la frayeur, ou du regret, du remords, de l'aliénation, de jouer avec les mots (et non de les envoyer promener peut-être même en les dénaturant -ce qui est admis chez les poètes et les humoristes-. J'ai donc essayé d'amplifier le langage théâtral. Je crois avoir dans une certaine mesure, un peu réussi à le faire³⁵³.

En definitiva la iniciativa ionesquiana de dar al teatro nuevos medios expresivos enlaza con la fórmula propuesta por Artaud:

Faire cela, lier le théâtre aux possibilités de l'expression par les formes, et par tout ce qui est gestes, bruits, couleurs, plastiques, etc., c'est le rendre à sa destination primitive, c'est le replacer dans son aspect religieux et métaphysique, c'est le réconcilier avec l'univers³⁵⁴.

En las actas³⁵⁵ que recogen las conferencias del homenaje que la Universidad de Valladolid rindió a Ionesco en 1995, el crítico teatral vallisoletano Fernando Herrero hace un balance del Ionesco del absurdo, entonces y ahora. Explica también que la presencia de Ionesco en España fue desde el principio muy controvertida. Recuerda que ya existía en la literatura española un precedente de ese teatro de la ruptura semántica, como podía ser el de Ramón Gómez de la Serna. En efecto, éste último siempre se manifestó como un iconoclasta con respecto a las artes y tendencias culturales al uso y se mostró como un vanguardista de las vanguardias. Viajó por Europa dando conferencias y asimilando las corrientes culturales de los nuevos ismos. Fue un nihilista

³⁵³ E. Ionesco (1966). *Notes et Contre-notes*, op. cit., pág. 159.

³⁵⁴ A. Artaud (1964). *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, pág. 108.

³⁵⁵ F. Herrero, (crítico teatral de "*El Norte de Castilla*"). "El Ionesco del absurdo: entonces y ahora" en *Ionesco*. Departamento de Filología Francesa. Universidad de Valladolid, Valladolid, editorial Sever-

que ante la sociedad caótica y carente de valores en la que le tocó vivir respondió con la extravagancia casi esperpéntica y creó las greguerías, que él mismo define como “la suma del humorismo y la metáfora”, y como el atrevimiento de definir lo que no puede definirse. Asimismo cita el antecedente de Enrique Jardiel Poncela y de Miguel Mihura y su extraordinario *Tres sombreros de copa*, que siempre ha sido mencionado para referirse a Ionesco.

También apunta con José Monleón que el teatro de Ionesco, desde su apoliticidad inicial, no podía ser asumido con facilidad, aunque significara una corriente nueva desde su lenguaje destructor. Tenía mucho más sentido en Francia que en la España de entonces, donde muchos lo calificaban como coartada elusiva de una lucha política y cultural. Ionesco fue, en momentos políticos de gran tensión, en los cuales las ideologías primaban sobre los intereses, tremendamente discutido. Si por una parte la derecha cultural arremetía contra una dramaturgia que no entendía al transformar el discurso lógico habitual en un “*nonsense*” en el que las palabras y los objetos representaban cosas muy distintas de las normales, por otra la izquierda consideraba su teatro como evanescente, irracional y, en cierta manera reaccionario desde el canto individualista feroz que suponía su discurso escénico:

Pienso que Ionesco fue una presencia importante, de las pocas en que existió coincidencia temporal pero que dejó escasa huella. (...) Con toda sinceridad, la gente de teatro de nuestra generación no ha tenido a Ionesco entre sus maestros indiscutidos, aunque resultaba evidente su imaginación, su dominio del lenguaje, su capacidad de crear juegos cómicos y satíricos y de dominar el esqueleto inicial de una dramaturgia en la que, curiosamente, resultaban más atractivas las descripciones de sus obras, por ejemplo, las que realizaba Martín Esslin en su obra teórica fundamental *El Teatro del absurdo*, que la lectura directa de éstas³⁵⁶.

Después de repasar esta recepción de Ionesco en España en la época de sus primeros estrenos, a continuación confiesa que duda que alguno de sus textos sirva de punta de lanza para romper la situación actual amorfa. Señala que la temática de su teatro, con tópicos tales como la incomunicación, la mecanicidad del lenguaje y la falta de sentido de las palabras que constituyen la esencia de *La Cantante calva*, siguen

Cuesta, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1996, págs. 51.

³⁵⁶ F. Herrero. “*El Ionesco del absurdo: Entonces y ahora*”. *Op. cit.*, págs. 55-56.

siendo de actualidad, como la fuerza de los objetos que invaden lenta pero firmemente la vida de los seres humanos, la visión de la fugacidad de la vida, la necesaria y misteriosa muerte, la fragilidad del amor y sus penosas consecuencias que constituyen momentos importantes de su obra, lo han sido y lo serán siempre.

También le parece positiva la capacidad del escritor para romper el lenguaje establecido en su momento, de buscar nuevas formas, de reinventar espacios y situaciones, de verter, por último, su propia visión personal de la existencia en esas criaturas deshumanizadas que pueblan sus obras.

Pero observa cómo curiosamente sus piezas, que parecen en principio admitir todo tipo de puestas en escena, resultan en profundidad mucho más cerradas de lo que aparentan: existe mucho diálogo, pero también numerosas acotaciones que marcan de forma delimitada la acción escénica. Resalta también uno de los grandes defectos del teatro de Ionesco, como es su tendencia a la retórica, una retórica que obedece a cánones diferentes de los del teatro de su época, pero que no deja de ser tal, desde su conversión en estereotipo formal.

Las consideraciones a las que le ha llevado la relectura de las obras pertenecientes a la primera etapa teatral son, en primer lugar, que todas responden a un mismo esquema cuyo punto de partida es generalmente inquietante y un desarrollo que tiene que acumular sorpresas escénicas para no hundirse en el tedio. En segundo lugar, los personajes no existen, son simples esquemas creados por el autor, como estereotipos grotescos de la realidad, que hablan y, una y otra vez, repiten idénticos estereotipos verbales. Concluye que al final queda el recuerdo de un tema, de unas ideas ingeniosas y del peso de un diálogo que se hace pesante:

La aparente brillantez formal de Ionesco, sus metáforas imagénicas, tan sugestivas, no resultan muy incitantes, así me lo han manifestado algunos de nuestros mejores directores de escena para su realización en el ámbito del teatro, en la representación. Están demasiado marcadas, excesivamente recreadas y dejan en realidad muy poca capacidad de actuación aunque escenógrafos de calidad como Francisco Nieva o Max Bigens hayan mostrado ciertas posibilidades de recreación personal³⁵⁷.

Resulta necesario volver a la antigua polémica que fue puntuando cada uno de los primeros

³⁵⁷ F. Herrero. "El Ionesco del absurdo: Entonces y ahora", *op. cit.*, pág. 61.

estrenos del autor. Como él afirmó en ocasiones, el nacimiento de su teatro obedecía a una íntima convicción de que resultaba imprescindible transformar el lenguaje habitual. Desde el nacimiento del naturalismo, pasando por el simbolismo, el Dadá, el surrealismo o el expresionismo, las tensiones entre los diversos lenguajes teatrales son una constante que, por otra parte, marcan una vitalidad que se concreta precisamente en la escena. Ionesco escribe sus obras como reacción contra un teatro que calificaba como realista o psicologista y que pretendía romper, desde el propio lenguaje, su falta de aparente sentido por una parte, y la aparición de unos signos formales absolutamente inéditos por otra. Sus ataques iban dirigidos fundamentalmente contra todo tipo de teatro que tuviera connotaciones sociológicas o políticas que pudieran identificarse con los supuestos reales en los que el mundo se movía. Ionesco se convirtió en el portavoz absoluto de la libertad individual, y desde ahí se comprenden sus furibundos ataques a toda alternativa dramática que, en principio, pudiera limitarla. Polémica -piensa nuestro crítico- sobre cuya esterilidad nunca se insistirá bastante. Sin embargo, añade que las circunstancias del presente son distintas. El realismo, interpretado en su exacto sentido, se ha visto sustituido por la pura retórica de la representación como reproducción, y el propio lenguaje del absurdo se ha ido utilizando como puro mecanismo formalista, e incorporándose incluso en sus vertientes grotescas a espectáculos totalmente conservadores.

A la vista de la obra del primer Ionesco, para Fernando Herrero cabe hablar ahora mismo de antecedentes y consecuentes para situarla en su real valor, en su posible utilización en pro de un teatro auténtico.

Presenta un antecedente inmediato, aunque la identificación estética está lejana, en el teatro surrealista de F. García Lorca. En España se estrenaron antes las obras de E. Ionesco que las de Lorca. Obras de estética surrealista tales como *Así que pasen cinco años*, *El Público* y *Comedia sin título* no pudieron mostrarse en el tiempo en que fueron naciendo de su pluma. ¿Qué relación tiene con esa veta surrealista de García Lorca la dramaturgia de Ionesco? Contesta el crítico: en principio, la referencia a una temática que va más allá de la pura realidad. En segundo término, la creación de un lenguaje poético y de no fácil aprehensión inmediata. Pero las diferencias son mucho mayores. Aún

partiendo de esa expresión de sí mismos de ambos escritores, Lorca muestra su angustia, sus contradicciones, su propia fragilidad. Ionesco, en cambio, pontifica, expresa contundentemente su ideología individualista y se sitúa por encima de los propios personajes creados. El académico francés está por encima de todas las cosas, nos intenta hacer ver un mundo que se ha ido descomponiendo por medio de la prisión de las palabras, que crean un muro implacable, casi imposible de sobrepasar.

Según explica el crítico, la otra realidad se manifiesta en García Lorca desde la figura del escritor o director teatral, reflejos absolutos del propio poeta. La imposibilidad del amor, la difícil senda de una creatividad sin concesiones, la premonición de la muerte, alternativa al Eros no cumplido, son las obsesiones que se van mostrando en escenas sin sentido cronológico, con multiplicidad de espacios en un solo espacio, con desdoblamiento de los personajes como representación del yo del poeta o de la amada o amado posibles. Así, para el espectador de su tiempo, estas obras estaban cerradas. Sólo muchos años después, pensaba Lorca, podrían llegar a entenderse, tanto desde las tremendas confesiones de un Eros personal, en el reconocimiento explícito de su homosexualidad, como en el lenguaje que expresara esos impulsos que no podía revelar a la luz del día. Al tiempo su obsesión por la búsqueda de ese “teatro bajo la arena”, es decir la autenticidad del hecho artístico creador frente al “teatro al aire libre”, o realizado con concesiones a su hipotético público -*Yerma*, *Doña Rosita la soltera*, *Bodas de sangre* formaban parte de un teatro posible, de un teatro representable-, integra al autor con las preocupaciones de su época y pregonera en cierta forma una revolución que en *Comedia sin título* partía específicamente del teatro como espectáculo que concitaba actores y público.

A los espectadores españoles les faltó en su momento este Lorca, incluso antes de que se produjera la Guerra Civil que desembocó en muchos años de represión política y cultural. Por ello, cuando fueron surgiendo en el escenario las primeras obras de Eugène Ionesco faltaron esos antecedentes de un teatro fuera de la realidad, de un teatro subversivo en el fondo y en la forma. Porque, como apunta F. Herrero, el teatro lorquiano había planteado temas casi idénticos. La imposibilidad del amor, transida personalmente desde Federico, utilizada como síntoma o como precedente de una situación desde fuera por

Ionesco, el poder de las fuerzas que impiden la expresión personal y la presencia de la muerte como solución universal son temas recurrentes en sus dramaturgias.

Por otro lado, el teatro de Federico García Lorca difiere del de Ionesco, como acertadamente manifiesta el crítico. El teatro lorquiano aparece despojado de todo intento de adoctrinamiento directo. Intenta que el espectador o el lector busque en sus propias imágenes, en sus propias pulsiones la relación con las que el autor muestra en sus obras, el examen de sí mismo. No intenta Federico la comprensión inmediata del lector o espectador, sino la participación en su poética comunicada que, lejos de ser evanescente, se integra en la realidad más feroz y en la utopía imposible. En la lectura del periodista, Ionesco va derivando su teatro del absurdo en esos golpes ingeniosos desde los que aparece primariamente reflejada la esperpéntica realidad que nos lleva a la apreciación del ridículo a partir de un mero discurso lógico, a la confesión de un humanismo que no tiene demasiados asideros detrás, aparte de su mera proclamación. Y termina diciendo que quizás el matiz fundamental se encuentre en la palabra “poesía”. Lo que en Lorca era íntimo y orgánico, en Ionesco aparece como un tanto construido y artificioso, como si la propia persona estuviera ausente de su expresión poética.

¿Qué significa este autor polémico y controvertido en las postrimerías del conflictivo siglo veinte? F. Herrero contesta que la revolución que significó esta nueva estética del lenguaje teatral puso de relieve que algo no iba bien en una sociedad que había pasado por la traumática prueba de una sangrienta Guerra Mundial. No funcionaba el capitalismo habitual, ni tampoco esos otros remedios políticos que derivaron en la dictadura y el totalitarismo más aberrantes y siniestros. Este autor, desde la irrisión y la sátira o desde la descomposición del lenguaje y de los gestos físicos, no encontró soluciones alternativas, ni tampoco las propuso. Mostró ese vacío del hombre en su proyección personal, ese impalpable poder ajeno que contribuía a la incomunicación y al silencio, y que fijaba al fin la muerte sin esperanza. En la transformación de la realidad en crueles rituales, en la denuncia de las fuerzas ocultas que convertían a los hombres en masa, este teatro respondió a su tiempo y responde también al nuestro, aunque ahora lo haga desde parcelas más reducidas, desde lugares preservados cada vez menos numerosos.

1.5. LOS MONTAJES ESCÉNICOS DE *LA CANTANTE CALVA*.

1.5.1. LOS PRIMEROS MONTAJES.

1.5.1.1. Trino Martínez Trives, Manuel Gallego Morell y Dido Pequeño Teatro de Madrid (enero 1955).

Este montaje se estrenó en Madrid (Sala del Instituto Nacional de Previsión), en sesión única y delante de un público minoritario. Como era de esperar, causó un profundo desconcierto entre la crítica conservadora, cuyo máximo representante, Alfredo Marqueríe, del diario *ABC*, comenta:

La Cantante calva pertenece a un género cómico que ya está mandado retirar de la escena. Los humoristas italianos del “settebello” y los españoles de “La Codorniz” lo hicieron mucho mejor y lo superaron. Mihura, Tono, Neville, Laiglesia... llevaron a las páginas del libro y a las tablas del escenario los diálogos incongruentes e inverosímiles que componen, sin pies ni cabeza, la vaga estructura de *La Cantante calva*; pero lo que en nuestros autores tenía positivo gracejo, y osado sentido irónico y sarcástico, en Ionescu es elemental, pesado, tozudo, reiterativo, inaguantable.

El final de *La Cantante calva* recuerda las “evasiones” de cierta literatura superrealista. Los personajes se exaltan y prorrumpen en exclamaciones delirantes y carentes de significado gramatical y lógico, “truco” que también emplearon los “dadaístas” en los lejanos tiempos de la primera guerra mundial. O lo que es igual: esta manera de hacer teatro “para epatar a los burgueses”, “para escandalizar a los filisteos”, carece en absoluto de novedad. Por eso y por su falta de ambición constructiva no nos gusta y además, y lo que es peor, nos aburre soberanamente³⁵⁸.

La traducción de Trino M. Trives que manejamos, único testimonio del montaje, refleja una versión muy fiel al texto original, con episodios intercalados que buscan provocar el chiste fácil, y que están muy en la línea de las comedias de humor tradicional:

Sr. Martin.- ¡Dios mío! ¡Qué curioso! Podía entonces muy bien ser, que la haya visto en el tren.

Sra. Martin.- **Está dentro de lo posible y dentro del tren**, no hay nada que lo impida, es factible y probable...³⁵⁹.

Sr. Martin.- Pero en ese caso, en ese caso, en ese caso, **en ese caso, es en esta casa**, donde probablemente, nos hemos visto³⁶⁰.

³⁵⁸ A. Marqueríe. *ABC*, 27-I-55.

³⁵⁹ T. Martínez Trives. *Op. cit.*, pág. 17, ver nota 84.

³⁶⁰ *Op. Cit.*, pág. 21.

Otras veces, como ya comentábamos, se busca conectar con el público con referencias soterradas a la represión en que el país estaba prostrado. Aquel público que era muy aficionado a tales indirectas, las consideraba, entonces, un ingrediente casi indiscutible de la representación:

Bombero.- (A los Martin) ¿Y en la casa de ustedes? ¿Tampoco arde nada?
Sra. Martin.- No. No. Andamos muy apagados, estos días³⁶¹.

1.5.1.2. Jaime Azpilicueta y el T.E.U. (teatro español universitario) de San Sebastián (Madrid, Teatro María Guerrero, febrero de 1965).

De este montaje, Enrique Llovet³⁶² considera que exteriormente había la suficiente irrealidad, la desarticulación justa y la fantasía necesaria. A cambio está en desacuerdo con Azpilicueta cuando dice que: “Azpilicueta ha reforzado con ritmos diferentes la mecanización del matrimonio Smith, el realismo del desacuerdo general, la hipocresía de las formas sociales de comunicación, la monstruosa incompreensión, la rutina permanente”.

Joaquín Puig³⁶³, en su valoración de la obra, se pregunta sobre la significación del absurdo, enlazándolo con la situación social insensata, y por tanto trágica, en la que el individuo está inmerso, quien, a falta de comprender el mundo en el que vive y de poder comunicarse con sus semejantes, está sumido en una total soledad. El absurdo es también el nuevo código dramático destinado a plasmar en el escenario este sentido trágico de la vida:

En esta obra está presente una preocupación importante: la depauperación del lenguaje, su falta de significado. A esta representación de un lenguaje depauperado, dislocado, se le ha llamado “teatro del absurdo”. Habría que preguntarse qué es lo absurdo, si la deshumanización de la sociedad en su conjunto y, por lo tanto, del lenguaje, o la representación de esa deshumanización.

La soledad resulta ser la única verdad inalterable que define objetivamente la condición humana, víctima de una sociedad alienante, y el crítico no pierde la ocasión de orientar el genuino absurdo metafísico hacia un absurdo social:

³⁶¹ *Op. Cit.*, pág. 40.

³⁶² E. Llovet. “Reposición de *La Lección* y *La Cantante Calva* por el T.E.U. de San Sebastián”, *ABC*, 24-II-65.

Ionesco ante la complejidad, ante lo “absurdo”, propone la soledad, todo se reduce a la lucha contra las fuerzas antiespirituales; las relaciones sociales han creado determinadas situaciones, han producido ideas; Ionesco toma las ideas, las situaciones, e ignora las relaciones que las han producido: estamos en el mundo de la sensación, del “momento culminante”, de la materia como opresión, como algo que imposibilite la libertad.

Ionesco ha repetido mucho que desde la soledad de cada uno se descubre el mejor camino hacia lo universal; sin embargo, esa soledad, su sentido y su proyección dependen de ese universal a que se pretende llegar, y es entonces cuando podemos hablar de que el llamado teatro del absurdo, y su autor más destacado, Ionesco, son una representación objetiva de algo que no tiene nada de absurdo: un drama de clase.

Sin embargo, en su valoración de este montaje le reprocha a Azpilicueta el haberse excedido en lo sainetesco, al basarse en las aptitudes personales de los actores: “Sobre todo en él que interpretaba al Sr. Martín, Luís F. Rupérez, que actuaron con demasiada independencia, en especial Rafaela Aparicio, muy desafortunada.”

Joaquín Puig considera que este teatro de Ionesco es la representación de la impotencia: la de explicar un mundo que se torna incomprensible, y ante lo que el autor se angustia e introduce el humorismo, creando un teatro de situaciones insólitas, que nada tiene que ver con cuadros de costumbres y que luego no se relaciona ni remotamente con el sainete.

1.5.1.3. Carmelo Romero y el teatro de cámara y ensayo “Corral de Comedias de Valladolid” (mayo de 1966).

En su valoración de la obra, Carlos Rodríguez Sanz³⁶⁴ considera también que las palabras y los sonidos desordenadamente desencadenados por Ionesco demuestran la incomunicación del hombre y su concepción caótica de la individualidad en un mundo hostil. Sin embargo, según él, tal fracaso existencial y comunicativo se manifiesta más por la saturación sonora, en su sentido más físico, al que Ionesco somete el verbo, que por la posible y remota significación de un lenguaje degradado. Y añade:

³⁶³ “*La Cantante Calva y La Lección* por el TEU de San Sebastián”, *Primer Acto* nº 63, 1965.

³⁶⁴ *Primer Acto* nº 76, 1966, pág. 58.

La Cantante calva es un mecanismo de relojería, lleno de muelles, de tensiones y distensiones, en la que lo fundamental es el ritmo del lenguaje. Si *La Cantante calva* alcanza una dimensión poética es porque, en última instancia, es un estudio sobre el tiempo.

A este respecto, en un admirable estudio titulado "*Contribución al análisis del tiempo y del espacio simbólicos en la obra de Eugène Ionesco*"³⁶⁵, María Dolores Bermúdez relaciona el particular tratamiento del tiempo que realiza Ionesco con la continuada presencia del tema de la muerte en el conjunto de su producción literaria. La doctora Bermúdez considera que la reiteración del tema no se traduce en manifestaciones de presencia sino que remite al factor tiempo, al rechazo de la duración. En este trabajo, la profesora resuelve la hipótesis de que la obra de Ionesco puede entrecruzarse desde la perspectiva del tiempo en escena, porque el teatro es ante todo espacio:

Ionesco y sus personajes ponen el tiempo en escena; pasado, futuro, infancia y muerte se engarzan en un presente (duración) repudiado, momentáneamente aceptado (instante), en cuya preceptiva característica se ancla sin embargo el deseo de hacer resurgir lo que ya fue, como medio de conocer lo incognoscible y opaco (el presente, el tiempo) y de hacerse asimismo con lo desconocido (la muerte). Esta concepción del tiempo "intuición del instante", encuentra en el teatro el terreno idóneo para su expresión ya que este género permite materializar doblemente (en el curso de la representación y globalmente) el momento. Acuerdo inicial reforzado por las características de la producción dramática de la época centrada sobre la espacialización y la abstracción³⁶⁶.

El tratamiento espacial del tiempo referido por Dolores Bermúdez que Ionesco realiza para abolir la duración -o la aniquilación del tiempo real-, se pone de manifiesto en el concepto de *perpetuum mobile* -o repetición constante- al que el famoso crítico francés Paul Vernois acude para definir *La Cantante calva*:

Le temps réel, celui des événements et des situations s'estompe dans une perspective onirique où présent, passé et avenir se chevauchent constamment. Quand on pourrait le soupçonner d'apparaître, Ionesco le détruit en l'insérant dans un *perpetuum mobile* ainsi que nous l'avons vu dans le cas de *La Cantatrice chauve* et dans *La Leçon*. Dès lors, le seul temps perceptible reste la durée de la représentation, le temps artificiel du théâtre sans signification en dehors du *Roi se meurt*. Avec le *perpetuum mobile* ou la répétition constante, le temps des

³⁶⁵ Revista *Gades* nº 10, Cádiz, 1982, págs. 75-86.

³⁶⁶ *Op. Cit.*, pág. 12.

événements extérieurs se confond avec le temps indéfini, c'est à dire qu'il n'est plus saisissable³⁶⁷.

Paul Vernois precisa que el tiempo que se anula a sí mismo se manifiesta bajo la forma negativa de la aceleración. La aceleración, elemento temporal de la dramaturgia de Ionesco ha sido resaltado por todos los críticos. Completa el diseño geométrico que el escritor confiere a sus obras. La función de la aceleración procede de la índole onírica del texto y de la finalidad asignada a su teatro, concebido a la imagen del mundo contemporáneo. Refleja la pesadilla y el delirio de una pseudo-civilización y traduce la pérdida del control del hombre sobre el mundo y sobre sí mismo. Acentúa la idea de trampa que atrae a su víctima o hace hincapié en un frenesí de deseos irreprimibles. Precisamente porque se desencadena progresivamente en la segunda parte del espectáculo, produce la unión de escenas discontinuas por medio de la velocidad adquirida. Y de esta forma recrea la unidad del sueño y refuerza la convergencia de elementos disparatados. La espera, la interrogación que suscitan a priori la tensión dramática en una obra tradicional, da paso a un movimiento vertiginoso cuya aceleración final adquiere el valor de sortilegio. Así, la obra culmina agotando sus efectos en vez de preparar una sorpresa.

En su valoración del montaje de Carmelo Romero, Carlos Rodríguez Sanz señala un equívoco en la interpretación del texto. Confiesa estar en desacuerdo con la visión psicologizada de esta *Cantante calva* donde la palabra alcanza su máximo valor conceptual, su significación más interna, en evidente contradicción con la intención explícita del autor, que la reduce a un simple material, denunciando su progresiva esclerosis y la disminución de su valor funcional como medio de comunicación.

1.5.1.4. La recepción del público.

La reacción del público que asistió al montaje de Trino Martínez Trives (1955), referida por Alfredo Marqueríe, fue positiva: “De ánimo benévolo y bien dispuesto (el público) rió con las obras presentadas anoche y aplaudió mucho al fin de cada una de ellas, haciendo que los directores salieran a saludar en unión de los intérpretes”.

Diez años más tarde, el montaje de Azpilicueta (1965) provocó el entusiasmo del

³⁶⁷ P. Vernois (1972). “Le temps, facteur dramatique ambigu”, *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, Paris, éditions Klincksieck, pág. 102.

público que “se entregó por completo a las obras y siguió con gran interés el espectáculo del TEU”³⁶⁸. También El Alcázar³⁶⁹ reseña que “el público tributó calurosos aplausos a todos los componentes de este TEU.”. Enrique Llovet³⁷⁰ resalta que “hubo muchas risas, se aplaudieron frases y escenas durante la representación y, al término de ella, Azpilicueta saludó entre sus intérpretes para corresponder a las muy encendidas ovaciones del público”.

No obstante, la representación del Teatro de Cámara de Valladolid dirigida por Carmelo Romero (1966) fue recibida “con muchos aplausos, junto a ciertas muestras de disconformidad” según cuenta Alfredo Marqueríe³⁷¹. También el crítico del *Ya*³⁷² manifiesta que “*La Cantante calva* fue acogida con encontradas manifestaciones”.

1.5.2. LOS MONTAJES CON ENFOQUE CARICATURESCO (1971-1993).

1.5.2.1. El grupo Altazor de Madrid dirigido por Italo García Nutini (1971).

Moisés Pérez Coterillo³⁷³ opina que el texto de *La Cantante calva* va más allá de la verborrea, de las palabras disparatadas y de los tópicos y ridículos que caracterizan el lenguaje de determinados sectores de la sociedad. Porque revela más aún la impotencia de comunicación, la artificialidad de las relaciones afectivas o sociales y la cobertura de una moral de hipocresías, situando el nivel de crítica del autor por encima de lo meramente coyuntural y anecdótico. A juicio del crítico, la pretensión del director de querer actualizar un texto que ha perdido vigencia a fuerza de inyectarle sexo y de provocar desde esa violencia la atención de los espectadores no fue acertada. En definitiva la propuesta se reduce a sustituir los “gags” de un lenguaje trasnochado por otros que se creen de mayor efecto.

³⁶⁸ J. Puig, “*La Cantante Calva* y *La Lección* por el TEU de San Sebastián”, *Primer Acto* nº 63, 1965.

³⁶⁹ 24-II-65, pág. 53: “Dos obras de Ionesco, en sesión única, en el María Guerrero”.

³⁷⁰ *ABC*, 24-II-65, pág. 67: “Reposición de *La Lección* y *La Cantante Calva* por el T.E.U. de San Sebastián.

³⁷¹ *Pueblo*, 5-V-66, pág. 29: “Obras de Ionesco en el Beatriz”.

³⁷² N.G.R., 5-V-66, pág. 18: “Sexta sesión de teatro experimental en el Beatriz”.

³⁷³ “*La Cantante calva* de Eugenio Ionesco. Grupo Altazor de Madrid”, *Primer Acto* nº 132, 1971, págs. 72-73.

Lorenzo López Sancho³⁷⁴ deplora que, en 1971, *La Cantante calva*, que lleva catorce años representándose en el teatro de La Huchette de París con más de 4500 representaciones, siga todavía en teatros de cámara en España:

Aquí pasa -todavía a estas alturas- en sesión del Teatro Nacional de Cámara y Ensayo por el escenario del Teatro Cómico. Es como para echarse a llorar. ¿Todavía de minorías entre nosotros lo que sorprendió en 1950, pero desde 1957 es consuetudinario en la capital francesa? Así es, aunque así no queramos que nos parezca. Ni las empresas de teatro comercial, ni, por lo que se ve, nuestro público mayoritario, han entrado todavía en la segunda centuria de este siglo. Los fenómenos que aún encontramos sorprendentes ya no sorprenden a nadie en los países desarrollados... culturalmente.

Su valoración de la obra estriba en la descomposición de la lógica formal del comportamiento cotidiano que desvela los elementos irracionales, inconscientes, es decir, el absurdo íntimo y la falta de verdadera razón de ser de nuestros actos en cuanto los separamos de los mecanismos regidos por la cultura y la costumbre que los mueven. La escena de reconocimiento entre el matrimonio Martín y la repetición al final de la pieza por los mismos del diálogo absolutamente convencional del principio le parecieron particularmente ingeniosas.

Su valoración del montaje es halagadora, y contradice el juicio de Moisés Pérez Cotillo: “El montaje de García Nutini es muy afortunado y el trabajo de sus intérpretes espléndido”. Valora positivamente la recepción del público: “La heterodoxa versión del grupo Altazor (...) tiene una fuerza cómica, una calidad dialéctica, que suscita la carcajada frecuente, el interés desde la primera escena, la adhesión entusiasta y divertida de los espectadores”. Aunque reconoce que por momentos el grupo traiciona la preceptiva contrapuntista de Ionesco, “que pide interpretación burlesca para lo dramático y dramática para lo burlesco”, concluye que “todos consiguen escenas de perfecto dinamismo y enorme eficacia expresiva y cómica”.

1.5.2.2. *La Cantante calva* y otras historias del absurdo por el T.U.M. (Teatro Universitario de Madrid) dirigido por Manuel Canseco (abril de 1984).

El grupo se creó en 1982 con el montaje *La Asamblea de las mujeres* de Aristófanes, en versión del profesor Rodríguez Adrados, y bajo la dirección de Manuel

³⁷⁴ ABC, 19-V-71: “Todavía Ionesco en el Teatro de Cámara y Ensayo, en el Cómico”.

Canseco. Representó esta obra, en la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid, en el Festival Internacional de Teatro Clásico de Mérida, en el Real Coliseo Carlos III de El Escorial, y, durante un mes, en la Sala Cadarso de Madrid, en 1981.

El montaje de *La Cantante calva y otras historias del absurdo* (*El Maestro*, también de E. Ionesco y *El Difunto* de René de Obaldia) se propone revitalizar en clave de humor estos textos, que no sólo fueron importantes literariamente, sino que marcaron unas nuevas directrices en la historia del teatro contemporáneo, según explica Manuel Canseco. El título de *La Cantante calva* inaugura lo que luego sucede en la obra, donde no aparece ninguna cantante calva. A partir de esa premisa, -declara Lola Santa-Cruz del *Público*³⁷⁵- nada de lo que sucede sobre el escenario puede sorprender al espectador o hacerle caer en la trampa de preguntarse dónde reside la lógica, el argumento al uso, de la obra teatral:

Un cúmulo de frases hechas, sacadas de cualquier manual para aprender idiomas, un repertorio de diálogos incoherentes y sin sentido, de reacciones absurdas, componen la estructura dramática. [Todo ello es visto por la comentarista como] el muestrario de las actuaciones cotidianas e inconscientes del ser humano llevadas al terreno de la parodia, de la exageración desmedida y del juego teatral.

Por su parte, Juan C. Avilés³⁷⁶ ha conseguido resumir claramente el propósito de Ionesco en esta obra:

El nacimiento del “teatro del absurdo” (...) considera la presencia y las actitudes del hombre en el mundo como incomprensibles. Ionesco llega a la plasmación en clave escénica de estos presupuestos casi de forma accidental, sencillamente copiando las frases inconexas de un método de inglés -el Assimil- con objeto de perfeccionarse en el idioma. En ellas descubrió que la zafiedad de unos mensajes inconexos no se limita a la fase inicial del aprendizaje, sino que se mantienen a lo largo de la existencia del ser humano y la determinan en un permanente clima de incomunicación. Una situación que oscila entre la tragedia y lo puramente grotesco, y que se traduce admirablemente en lenguaje escénico -creando una peculiar estética de la estupidez- en *La Cantante calva*.

Para M. Armiño³⁷⁷ *La Cantante calva* es “un ataque, con palabras del autor contra la personificación de ideas y de eslóganes perfectamente aceptados, contra el omnipresente conformismo.”. Y añade: “Es saludable volver a oír un texto que sigue vivo, con sus ironías

³⁷⁵ Nº 8, 1984, pág. 21: “El TUM, Ionesco y el absurdo cotidiano”.

³⁷⁶ *Guía del ocio*, abril de 1984, pág. 41: “Reencuentro con el teatro de vanguardia”.

³⁷⁷ *Teleradio* nº 1377, semana del 21 al 27 de mayo de 1984.

sutiles y sus saltos surrealistas, con su burla del lenguaje como medio de incomunicación”.

Manuel Canseco plantea este montaje con una gran dosis de imaginación circense. Cuenta que, por algo que un sector de la crítica parece no haber entendido en absoluto, esta obra ha llevado siempre una línea de trabajo, en cuanto al montaje, completamente realista y naturalista como medio de choque entre la palabra y la acción. En 1984 piensa el director escénico que se debían buscar otras formas de expresión que hoy pudieran conectar con el joven público, especialmente el que acude habitualmente a la Sala Cadarso.

El espacio escénico de la Cadarso aparecía vacío, apenas un fondo negro. Los elementos decorativos son escasos: algunas sillas, un banco, un reloj, piezas que los mismos actores sacan o retiran cuando es necesario. Una ausencia de colorido presente en el blanco y el negro, extensible a un original vestuario repleto de inusuales estampados. En definitiva el conjunto viene a configurar una forma absurda para un fondo absurdo. El tratamiento formal que parece producto de la reflexión sobre el contenido refleja la fórmula vacía, las preguntas que no exigen respuesta. Prueba de ello es ese reloj que jamás marca la hora que suena, o esos maquillajes payasescos. Los personajes no son sino arquetipos de la vida cotidiana, pocas veces personas reales. La acción se limita a un diálogo insustancial y carente de sentido.

El resultado, según Juan C. de Avilés, amén de la reflexión ya antigua, es la carcajada de un público complacido por el rescate de una pieza clave del teatro de vanguardia. A su vez, M. Armiño reseña que este montaje de *La Cantante calva* “no ha perdido nada de su fuerza: la prueba es la hilaridad que suscita en el público esta pieza inicial con treinta y cuatro años ya a sus espaldas, del absurdo.”.

Lola Santa-Cruz señala que el movimiento irracionalista del teatro del absurdo que desapareció arrasado por el teatro de eficacia política y de denuncia social, vuelve a enganchar con el público actual como lo demuestra el montaje de Canseco:

Ionesco está en la onda de nuestro espectador más joven, y eso nos demuestra que Ionesco sigue siendo de vanguardia. No se trata de alguien que ha sido de vanguardia y ya se ha convertido en un clásico, sino que sigue siendo el hombre capaz de conectar con un lenguaje que no es el habitual ni en la calle, ni en el teatro.

1.5.2.3. *Busca un círculo, acarícialo y harás un círculo vicioso*, por el grupo La Buhardilla de Córdoba, dirigido por Francisco García Torrado (1993).

El grupo *La Buhardilla*, formado por Licenciados de la Escuela Superior de Arte Dramático de Córdoba, es una de las entonces veintiséis compañías profesionales andaluzas federadas. Se considera un grupo “independiente”, en el sentido tradicional del término, porque su objetivo es montar y realizar un teatro elegido por ella. Este montaje, que reúne fragmentos de la producción teatral de Ionesco, trata los temas de la incomunicación, el miedo a la soledad, la presión de la norma social y la infantilidad del lenguaje, según comenta Andrés Molinari³⁷⁸.

En el argumento que redactó el propio director escénico³⁷⁹, este montaje ofrece una visión panorámica, teñida de colorín y burla, sobre la raíz del montaje social humano. Para representar este barrido por el mundo de las relaciones sociales, *La Buhardilla* ha escogido el tema de la pareja como el estamento más elemental y primario, recogiendo el objetivo primordial de la dramaturgia de Ionesco: la burla satírica de la superestructura social del hombre. La adaptación de los textos de Ionesco a la forma farsesca es el camino que *La Buhardilla* parece tomar en su montaje, como el director escénico, Francisco García Torrado nos indica: “Juguete cómico-caricaturesco, donde, a ritmo de grotesca farsa, burla guiñolesca y carnaval satírico, se exhibe, a modo de viñetas en la pureza del color, el corsé y el engranaje del sistema social humano”. Andrés Molinari alude a la opción circense y de gran guiñol en que se inspira el montaje, y resalta para ello el uso del color en los vestuarios y de objetos de goma-espuma que crearon un ambiente onírico, la distribución casi circense de ortos y mutis que dio dinamismo a este collage de escenas. Un aspecto discutido por el crítico fue el uso de caretas, pues -como reconoce el periodista- el sentido de Ionesco queda aún más crudo con personajes de melodrama y no de sátira, pero con pocos actores y muchas obras no cabía otra opción.

El título del montaje, que recoge una réplica literal de *La Cantante calva*, toma de forma sugerente todo ese mundo social necesario e innato para el hombre y contrariamente rechazado al mismo tiempo. A este respecto comenta el director que:

³⁷⁸ “Un círculo con algunos ángulos”, *Ideal*, Granada, 17-II-93.

³⁷⁹ Documento que nos cedió el Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía (Sevilla).

La raza humana es social y egocéntrica por naturaleza: es una ansiada búsqueda del algo deseado en soledad y rechazado en consumada compañía. Un círculo añorado como único objetivo de la existencia y que nos atrapa por tener retorno a la partida. (...) La exposición se presenta a través de diferentes situaciones ridículas, grotescas, tragicómicas, irónicas y absurdas pero no carentes de sentido global, para desembocar en la partida y el retorno de las relaciones humanas dentro del mundo caótico de la pareja. (...) Todos los temas son tratados al unísono: la incomunicación verbal, y por lo tanto social del lenguaje, la soledad impotente impuesta por el egocentrismo, la lucha del ser animal con el ser ético, la violencia ocasionada por el afán de poseer y no ser poseído. La cáscara del hombre que oculta a esa bestia de la raza humana.

En su recepción de la obra el periodista Bernardo Ríos³⁸⁰ reconoce la sátira “hasta la crueldad” del centro neurálgico del “poder establecido”, es decir, el lenguaje:

Con un humor absolutamente desquiciado, destroza con precisión de escalpelo los mecanismos comunicativos, haciéndonos ver sus implícitas falsedades, que traen como consecuencia constantes distorsiones, y que conducen (...) a la deshumanización más absoluta; el vacío de una sociedad se nos muestra en la mayor de las desnudeces, en el descoyuntamiento de la expresión, en la insistencia en los estereotipos, en la, en suma, desorganización de la vida que pretendemos organizada. Es la mentira, puesta, con crudeza, con burla, con sarcasmo, al descubierto.

Según relata el cronista Miguel Salcedo Hierro³⁸¹, la recepción del público fue buena a pesar del absoluto silencio que mostró al principio de la representación:

En los diez primeros minutos de la representación me alarmó considerar el absoluto silencio que había en el público. ¿Sería la preparación de un acto indiferente? Acaso la belleza de la puesta en escena no iba a calar hasta la consecución de un favorable veredicto? Pero poco a poco el silencio se hacía denso: los espectadores iban aceptando el absurdo de las situaciones como se acepta dolorosamente todo el círculo vital en el que se debate el ser vivo -también irracional-. Los actores iban percibiendo ese mensaje comunicativo de quienes presenciábamos y nos lo devolvían en prodigiosos trazos de luz, armonía, oración y expresividad corporal sobre las documentaciones musicales.

Estos tres espectáculos reactualizaron la obra inicial de Ionesco a modo de homenaje al movimiento del absurdo, cuya estética prácticamente desconocía toda una generación de jóvenes, pues hacía muchísimos años que no se representaba, y menos en el

³⁸⁰ “Ionesco y La Buhardilla”, *La Tribuna*, 17-I-93.

³⁸¹ “La Buhardilla y Córdoba”, *Córdoba*, 27-I-93.

teatro comercial. La principal novedad en estos montajes radica en que no tienen el tono realista de las veces que se realizó anteriormente sino que texto y movimiento se complementan en lo absurdo. Como destaca el director escénico Frederic Roda³⁸² del montaje de M. Canseco:

Manuel Canseco hace lo mismo que hizo en Barcelona Castells: trasladar la absurdidad al decorado: son buenos directores y sus razones tienen, aunque a mí, modesto director de los sesenta (*La Cantant calba* y *Les Cadires*) me parezca que ello resta eficacia al absurdo interior, humano.

La orientación burlesca de los montajes remite a dos cuestiones esenciales: primero, la mencionada idoneidad de la stampa paródica y grotesca que el director aplica a un texto de por sí disparatado. En segundo lugar cabe preguntarse si en una época de acendrado materialismo y en un panorama universal de múltiples terrores podemos seguir haciendo un teatro que no tenga conexión figurativa ni oral; en otras palabras, si es posible poner en escena algo que carece de línea argumental, que ignora todas las posibilidades de una dialéctica. Este punto de vista reanima el debate acerca del modo de enfocar la realidad en el teatro.

Con respecto a la primera cuestión, el crítico Lorenzo López Sancho³⁸³ del *ABC* opina que:

Manuel Canseco no ha entendido, según parece, la estética ni la lógica de Ionesco. El famoso escritor rumano-francés practicaba la desorbitación de los efectos. Necesitaba que, por ejemplo, los pies del muerto, en *Amédée* no fueran enormes por medir cuarenta centímetros, sino enormes por pasar de un metro. Pero, aparte esa necesidad de crecimiento, de proliferación, que se repite insistentemente en *Las Sillas*, en *Rinoceronte*, la comicidad de Ionesco tenía como punto de partida la normalidad, lo consuetudinario, lo repetidamente considerado como normal. Eso es lo que al estrenarse *La Cantante calva* sorprende al público e irrita a la crítica: que los personajes, bajo la apariencia más topicamente inglesa y burguesa, hablan de un modo que a fuerza de consistir en el empleo de clichés, se transforma en una ilogicidad satírica que desasosiega y hace reír. Para nada necesita ese texto ni los vestidos, ni los asientos estrafalarios, ni las exageraciones tonales. El autor pide en sus acotaciones la monotonía verbal, lo consuetudinario ambiental. Nicolas Bataille, al montar la obra, desobedeció lo menos posible las indicaciones del autor, convertir la acción en algo paródico, circense, arrebató al suceso teatral la mayor fuerza de su dramaturgia: lo absurdo de lo lógico. Bien. Aunque con ese error de planteo, consistente en duplicar innecesariamente los signos, añadir al sorprendente

³⁸² F. Roda. "Esperanza, los absurdos y Enrique", *La Vanguardia*, 9-V-84.

³⁸³ L. López Sancho. "Ionesco y Obaldia en la Sala Cadarso", *ABC*, 25-IV-84.

signo verbal el del vestuario casi circense, *La Cantante calva* mantiene toda su capacidad hilarante, su ritmo sorprendente, como se echa de ver en las reacciones del público, muy joven, que asiste a las entusiastas representaciones del TUM. Los actores sobreactúan. Esa es la mano del director. Quizá, dada su condición de aficionados al borde mismo de la profesionalidad, no tuviera Canseco la posibilidad de utilizarlos con la sordina de naturalidad que avalora la extravagancia.

Compartimos la opinión del crítico, que cuestiona la opción del director de resolver el incongruente signo verbal desde la misma exageración de los signos escénicos, cuando el propio Ionesco propugnaba la técnica del contrapunto para transmitir el “*absurdo de la lógica*” que rige la existencia del ser humano y la determina en un permanente clima de incomunicación.

La estética de gran guiñol con que se resolvieron esos montajes remite también a la cuestión de la dificultad en el teatro de dar cuenta de manera adecuada -si acaso se puede- de la realidad más íntima del hombre. El autor dramático, en particular, fija un momento de la realidad existencial, en el que deben hacerse tangibles y comprensibles las verdades humanas. Así P. Voltz³⁸⁴ recuerda que la noción de “*realidad*” es una de las aporías filosóficas más sonadas. Comúnmente, se considera “realista” cualquier obra que despierta en la mente del espectador la noción de un paralelismo con la vida, un proceso comparativo. Por ese proceso, constante y crítico, asimilamos una obra, le damos nuestra aprobación o la rechazamos. El empleo de este término parte del hecho de que la realidad está organizada en un mundo de apariencias sensibles. Toda obra es calificada de “realista” cuando presenta una similar organización de las apariencias. Aquella definición confunde de hecho, como bien indica P. Voltz, realismo e ilusión de realidad, mecanismo por el que algunas formas teatrales y otras artes representativas -el cine, la televisión- tienden a disimularse como artificio y hacer creer que abren una ventana sobre la ficción como si de un mundo real se tratara. A veces ambos planos pueden coincidir como se proponía el teatro naturalista, o divergir totalmente, como en el teatro épico de Brecht: sólo la consideración de la relación entre la forma de la obra y la realidad que conforma, plantea el problema del realismo.

³⁸⁴ P. Voltz. “Réalisme et Théâtre” en M. Corvin (1995), *Dictionnaire encyclopédique du THÉÂTRE*, Paris, Bordas, págs. 750-751.

Con la presencia del juego, el teatro se presenta siempre como un artificio, el acto de la representación prevalece sobre la exactitud de lo representado. Asimismo, el problema del realismo en el teatro no es el de la copia compulsada de una apariencia sensible, sino el de la elección de las formas y de las reorganizaciones formales que permiten captar mejor la realidad.

En un intento de analizar el realismo en el teatro, P. Voltz propone una tipología que combina dos series de oposiciones:

1. En cuanto a la relación de la aplicación teatral con la realidad que compone: (a) el respeto aparente de las formas sensibles de la percepción ordinaria del mundo, y una organización discreta del punto de vista del autor sobre la realidad, se oponen a (b) una irreverencia voluntaria a la manifestación del objeto escénico como artificio de juego.
2. El lugar asignado al espectador es claramente (a) frente al objeto escénico y en relación pedagógica con el autor y el actor que quieren enseñarle la razón de los efectos, ó (b) su inclusión en la acción para desquiciar sus más hondas convicciones de modo que, sin puntos de referencia, esté receptivo a cualquier nuevo sentido.

La combinación 1b/2b encuentra su ilustración en Ionesco, que arremete contra lo cotidiano de una manera mucho más directa que otros, y no quiere recurrir a los mismos medios cómodos para provocar la emoción. Le gusta lo elemental, pero sólo como sustancia de conflicto escénico, como partícula indispensable para sus famosos diálogos. Diálogos que sólo en apariencia parecen superfluos. En realidad, forman parte de este magma incandescente que es la esencia de la vida íntima del individuo, donde nacen todas sus actitudes y todas sus acciones visibles. Ionesco roza el más cruel de los realismos. Su realismo no es un fresco, una exposición sino un análisis profundo y despiadado. Diseca y nos echa en cara todo lo más real y más personal que hay dentro de nosotros, sin ningún artificio ni disimulo. El diálogo ionescuiano es una obra maestra de realismo humano. El individuo está pintado tal como es en la vida cotidiana, pero aparece, en este teatro, no bajo forma de un actor que interpreta una vida, un personaje, sino enfrentado con su propia forma de actuar. Y precisamente en sus montajes I. García Nutini (1971), M. Canseco (1984) y F. García Torrado (1993) falsean este planteamiento al presentar directamente una

visión paródica de un texto “surrealista”, y al no respetar la “desarticulación” contrapuntista entre realidad y fantasía que propugnaba Ionesco cuando habla, como sigue, de la obra de Mihura, cuya estética relaciona con su propia preceptiva dramática:

La obra de Mihura exige un pequeño esfuerzo, una cierta agilidad de espíritu por parte del espectador o del lector; sorprender lo racional a través de lo irracional; pasar de un plano de la realidad a otro; de la vida al sueño; del sueño a la vida: Esta desarticulación aparente es, en el fondo, un excelente ejercicio para enriquecer la expresión teatral, multiplicar, variar los dominios de la realidad, sometidos a la exploración del autor dramático. En esta obra, lo trágico se une a lo cómico, el dolor a lo bufo, lo irrisorio a lo grave. Es una excelente gimnasia intelectual³⁸⁵.

En definitiva, *La Cantante calva* consta de una serie de bocetos a menudo comparados por la crítica a imágenes simétricas que se forman en un calidoscopio³⁸⁶, revelando momentáneamente una figura armoniosa cuyo equilibrio precario se rompe para dar lugar a la formación de otro conjunto simétrico y armonioso. Las disposiciones escenográficas convencionales responden a la satisfacción del espectador, sensible al intercambio de réplicas absurdas tan propensas a desatar carcajadas; el público perdería el interés e incluso llegaría a aburrirse si el espectáculo visual, por el equilibrio de los personajes y de las situaciones, no viniera a compensar el efecto de incoherencia que resulta de una aventura doméstica deliberadamente incongruente, o de un “party” que se convierte progresivamente en una historia de locos. Consecuentemente, el espectador que trata de seguir una intriga realista tradicional se pierde. Como se ve, Ionesco no desecha rotundamente el enfoque realista. No obstante, falsea adrede, con un detalle irreal, el desarrollo normal de lo que resulta ser una situación aparentemente verosímil. Es entonces cuando el espectáculo se convierte en un cuento cuya estructura acoge el elemento fantástico en su cronología. A fin de cuentas, las dos facetas antagónicas, realidad y fantasía, coexisten, realzándose la una a la otra, como quería el propio Ionesco: “Le réalisme sert à faire ressortir plus facilement l’aspect fantastique et viceversa³⁸⁷”. Sin embargo, no deja de definir su alejamiento de todo lo que suena a naturalismo, y por un teatro que pretende ofrecer verismo en el escenario.

³⁸⁵ E. Ionesco. “*El humor negro contra la mixtificación*”, *op. cit.*, págs. 63-64.

³⁸⁶ A este respecto ver el apartado “Le Kaléidoscope”, en la obra de Paul Vernois (1972), *op. cit.*, págs. 171-174.

³⁸⁷ E. Ionesco (1966). “Expérience du théâtre”, *Notes et contre-notes*, *op. cit.*, págs. 48-49.

1.5.3. UNA ADAPTACIÓN NATURALISTA Y PSICOLOGISTA DE *LA CANTANTE CALVA*.

1.5.3.1. Joaquín Hinojosa y Moma Teatre (enero de 1991).

El montaje de *La Cantante calva* que el actor y director de escena J. Hinojosa realizó en Valencia en 1991 (Sala Moratín, Teatro Rialto) con la compañía *Moma Teatre* es una clara ilustración del tratamiento realista y psicologista del teatro de Ionesco. Rechazando llevar la obra por el camino de la farsa o de lo grotesco, y potenciando los aspectos naturalistas, su puesta en escena resulta a un tiempo fiel a la concepción dramática ionesquiana pero con la frescura necesaria para el espectador de ahora. Además, oponiéndose radicalmente a la postura del dramaturgo de no propiciar la adhesión del público, busca conectar con el patio de butacas.

Lo que presentamos a continuación está basado en una entrevista que J. Hinojosa aceptó muy amablemente concedernos en el mes de junio de 1997.

Cuando se plantea crear este montaje, la apuesta era la ruptura *per se* del lenguaje que resultaba subversiva en los años cincuenta, y el hecho de presentar burgueses con una caricatura zafia, ya no se podía vivir como transgresión. Por el contrario, si la obra se interpretara con la seriedad, con la concentración expresiva con la que se hace el teatro realista europeo de un Ibsen, o de un Chejov, el absurdo cobraría su verdadera dimensión y volvería a ser un punto subversivo:

El destino quiso que en 1950, para su estreno, se utilizara como decorado de *La Cantante calva* un viejo decorado de *Hedda Gabler*, de Ibsen, que ya había sido retirado. Creo que no fue una jugada gratuita ni una casualidad. Creo que fue toda una precognición³⁸⁸.

Tampoco quiso convertir la “antipieza” en un drama. El paralelo más exacto que se propone para que el mensaje semántico de *La Cantante calva* cobre verdadera virulencia es el de la “alta comedia” inglesa de J. B. Priestley (*An Inspector Calls*) o de Noel Coward. En la obra de Ionesco este tipo de incomunicación de discursos paralelos monotemáticos que nunca se cruzan y por tanto nunca avanzan recibe un tratamiento muy sutil en la puesta en escena de Hinojosa. El tono que él busca es esta especie de

³⁸⁸ J. Hinojosa. Programa de mano de *La Lección* de E. Ionesco. Dirección J. Hinojosa. *Moma Teatre*, 1996.

relación formal burguesa falsa que uno interpreta pero que asume como verdadera; el estilo burgués elegante que se caracteriza por una fluidez verbal que de repente se quiebra porque se ha hecho algo inconveniente. Pero todo se hace de manera muy disimulada, porque es preciso guardar las formas mientras se pueda, hasta que se llega al límite. Es entonces cuando se produce una progresiva subida de tono que llega al paroxismo o estallido de la situación final (escenas IX, X, XI). También apuesta por un humor que nace del contraste entre la palabra y la situación dramática, entre la voz y el gesto. A este respecto, comenta: “Con los actores me he propuesto ver la verdad de cada escena... Tras una apariencia de frases absurdas hay unos sentidos coloquiales muy reconocibles. Unimos de esta forma, un humor de la propia estructura con otro más sutil e inteligente”³⁸⁹.

Por su parte, Carles Alfaro ha creado una divertida escenografía que rememora los orígenes de la pieza. Según Ionesco, la idea de esta obra le sobrevino cuando estaba estudiando por su cuenta un curso de inglés (Método Assimil). El escenario es, pues, una página de un libro de texto que, al igual que los muebles, es de color blanco. El decorado va dibujado en paneles, contiene muebles y objetos numerados y dibujados en el centro, y palabras en inglés en la parte superior que designan y corresponden a los objetos señalados. Cumple la misma función que se atribuye a la palabra, al comportamiento de los actores o al vestuario, expresión de un costumbrismo de clase media. Los actores van vestidos con colores claros y suaves; todo lo demás es monocromático. La escenografía y dirección de escena, conjuntamente, presentan el absurdo como un juego amable y puro, transmitiendo simpatía y sentido del humor. La escena final es muy cómica y sigue fiel al esquema que Ionesco respeta en la mayoría de sus obras: para llegar a ella, se parte de una situación cotidiana y trivial cuyo equilibrio se va quebrando, dando paso a una situación insólita cuyo ritmo se acelera progresivamente, hasta llegar al paroxismo de un estado de excitación y furia. De hecho, en su traducción J. Hinojosa buscó un lenguaje que llegase en este momento al máximo de velocidad posible, dentro de lo que fuera audible para el espectador. Se trataba además de que el juego externo se adaptara al ritmo de las réplicas. Con lo cual,

³⁸⁹ E. Herreras. “J. Hinojosa: *He sido fiel al espíritu de Ionesco y no a la letra*”. Entrevista en *Qué y Dónde* (Guía del ocio de València y Castelló), nº 671, del 28 de enero al 3 de febrero 1991, pág. 6.

la escena se montó como una pelea combinada con un combate de boxeo entre los Smith y los Martin. De vez en cuando, entre dos “round”, alguien daba el gong con la bandeja, en que se habían servido las pastas de té, y una de las cucharas. Con lo cual tenía mucha fuerza cómica el hecho de que dos matrimonios, que habían empezado con la absoluta corrección burguesa de hacerse una visita y tomar el té juntos, acabaran enfrentándose en un combate de boxeo. Era como una metáfora física de las relaciones sociales llevadas al dislocamiento y a la agresividad absoluta.

En definitiva, observamos cómo J. Hinojosa recuperó el instinto puramente teatral de la obra, buscando las formas de lenguaje más inteligibles para el público español. Él mismo declara: “He sido fiel al espíritu de Ionesco y no a la letra”. Recordemos que, para el dramaturgo franco-rumano, renovar el lenguaje es renovar la concepción del mundo. De aquí la importancia de la desintegración del lenguaje, dentro de los autores del “teatro del absurdo”, porque resulta ser la expresión estética de la desintegración del mundo. Este propósito no siempre ha sido comprendido en España, como lo prueban las numerosas representaciones ofrecidas por los teatros de cámara, agrupaciones universitarias y compañías alternativas, que han oscilado entre una puesta en escena de carácter naturalista, según los más viejos usos del teatro español, y una consideración de este teatro como juego vaciado de cualquier significado.

Contrariamente a lo que se ha creído -según lo resalta el crítico Miguel Bilbatúa³⁹⁰-, en su concepción esta destrucción del lenguaje no es lejana a la realidad. No hay diferencia alguna entre una meticulosa reproducción de la realidad y una literatura del absurdo. Más bien es al revés: la mayoría de las conversaciones reales, después de todo, son incoherentes e ilógicas. Al transcribir la realidad con cruel exactitud, el escritor llega al desintegrador lenguaje del “teatro del absurdo”. Es en este punto donde aparece una de sus características más importantes y que, sin embargo, ha sido más olvidada: el neonaturalismo de su lenguaje. De este modo, el “teatro del

³⁹⁰ Miguel Bilbatúa. “¿Qué es la vanguardia teatral?”, *Cuadernos para el diálogo* nº 39, diciembre 1966, págs. 42-43.

absurdo” no destruye un mundo incoherente, sino que lo reproduce en su misma incoherencia superficial.

Como resalta el crítico de teatro valenciano Enrique Herreras³⁹¹, el teatro del absurdo siempre ha sido una convención difícil de trasladar a escena, ante todo porque ha habido siempre una confusión que era la de pensar que los personajes inmersos en unas situaciones tan disparatadas eran caricaturas como dijo Tynan, robots a los que nadie que quisiera cambiar la sociedad se podía identificar. Y en cierto modo tenía toda la razón -añade el crítico- porque era eso lo que veía en unos montajes que sólo querían huir del dogmatismo naturalista, buscando fidelidad a la filosofía ionesquiana de reflejar prototipos universales más que una condición social. La apuesta de J. Hinojosa supo transgredir esta caduca tradición. El director escénico se planteó tratar a esos personajes como seres cotidianos para que en verdad proyecten el absurdo de la condición humana y no la de unos títeres ajenos a dicha tradición. Resolvió *La Cantante calva* desde el realismo, dándole al texto todo su contenido y confiando en la inteligencia del espectador. Siempre se ha dicho que los personajes ionesquianos carecen de psicología, pero Hinojosa realiza el montaje como si la hubiera. De esa manera unió un humor de la propia estructura con otro más sutil e inteligente. Por una parte, el traductor adaptó el texto de Ionesco y acertó en su intento de arrimar la obra a la experiencia lingüística del público español. Modélica resulta, desde este punto de vista, la última situación en la que se juega con refranes, frases hechas y juegos fónicos absolutamente castellanos. Por otra, permaneció absolutamente fiel al espíritu de Ionesco. Como apunta el crítico Rafael Campos³⁹²:

En aquellos años, *La Cantante calva* pudo ser vista como un espejo de la idiotez burguesa, de algunos sinsentidos casi grotescos, de todo un cúmulo de pequeñas y férreas ceremonias que la gente celebra cada día para que su vida adquiriera una pizca de seguridad dentro de una geometría de contornos precisos. Ionesco reflejó así el absurdo oponiéndole su propia literalidad. Le salieron bufonadas y un -en aquel entonces tenido por tal- radical cuestionamiento de la palabra como vehículo de relación humana.

³⁹¹ “Moma Teatre presenta *La Cantante calva* en la Moratín. La humanidad del absurdo”, *Qué y Dónde* (Guía del ocio de València y Castelló) nº 671, del 21 al 27 de enero de 1991, pág. 36.

³⁹² “Nuevo recital de *La Cantante calva*”, *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 26-X-91.

Pero hoy día *La Cantante calva* continúa siendo una obra de teatro de plena vigencia y pervive como un auténtico ensayo de inteligencia de la estructura profunda del comportamiento humano. Por ello, la constante apelación a la irracionalidad de este teatro es falsa. La expresión “teatro del absurdo” no deja de ser una convención que utilizamos para entendernos. Pero más que irracionalidad, lo que hay en *La Cantante calva* es una profunda inteligencia de lo irracional; y es precisamente esta intención la que animó al director a rescatar esta sátira cómica que conecta rápidamente con el público. El espectáculo ha obtenido un gran éxito y ha merecido la nominación como una de las tres mejores escenificaciones realizadas en el año en Valencia, donde existe una fuerte tradición teatral.

1.5.3.2. La recepción del público.

El montaje de *Moma Teatre* dirigido por J. Hinojosa se llevó la palma del éxito como se puede comprobar en las reseñas que consultamos:

Inesperada y felizmente, el espectáculo ha obtenido un éxito notable especialmente entre el público juvenil, que nunca había podido ver plasmadas sobre un escenario las virtudes de este clásico de nuestro tiempo. Todo ello ha traído como consecuencia que el montaje siga manteniéndose en cartel más tiempo del previsto inicialmente³⁹³.

¡Qué las carcajadas del público, como las del estreno, sirvan de pago! Muchas gracias³⁹⁴.

El resultado de la versión no se hace esperar, conectando inmediatamente con el público³⁹⁵.

La obra, eso pudo verse, conecta rápidamente con el público, y si no su dimensión provocadora, sí que consigue hacer llegar una sátira cómica que resulta grata de ver y que el público sigue con agrado³⁹⁶.

III. CONCLUSIÓN:

³⁹³ N. D. “*La Cantante Calva* de Ionesco”, *El Público* nº 83, marzo/abril 1991.

³⁹⁴ E. Herreras. “*La humanidad del absurdo*”, *op. cit.*, pág. 36.

³⁹⁵ R. Hernández. “*Lleno estudiantil para ver al Moma Teatre en la Sala Arniches*”, *La Verdad* (Diario de Alicante), 19-IV-91.

³⁹⁶ R. Campos, “*Nuevo recital de La Cantante calva*”, *op. cit.*,

Durante largo tiempo la práctica de la adaptación prevaleció sobre cualquier otra estrategia de traducción. Cuando se quería trasladar obras del teatro extranjero a una lengua materna, se pensaba que una simple transcripción lingüística no salvaguardaba la vida y el movimiento del texto dramático; que era preciso, para que la obra renaciera en otro contexto, modificarla, recrearla, en una palabra adaptarla a otra situación de enunciación, a una cultura distinta, separada por el espacio y el tiempo. Así la idea de un proceso de reescritura acometía en el original ciertas transformaciones de fondo y forma, normalmente con el propósito de hacerlo inteligible -si procedía de otro idioma-, representable, o sencillamente mejorado y ajustado a los conceptos y a las normas sociales de un país, una época y una audiencia específicas.

Recientemente -y esta evolución siguió el declive de la tradición brechtiana de apropiación crítica de las obras del pasado- surgió la exigencia de ofrecer obras del teatro extranjero en su integridad, de descubrirlas a través de su peculiar escritura y dramaturgia. Este estadio de la simple traducción buscaba la literalidad, trataba de conservar la orientación lingüística del original, tanto en el tono general como en la especificidad de los personajes, y evitaba vocablos demasiado temporales.

Al inicio de esta sección dedicada a la recepción de *La Cantante calva*, clasificamos precisamente las nueve traducciones al castellano o al catalán de la obra en función de la elección de una u otra de las estrategias de traducción reseñadas. La conclusión a la que llegamos es que el conjunto de las traducciones *stricto sensu* se hallaba en ediciones de lectura destinadas al público lector, y pretendía ofrecer una versión fidedigna y atemporal del original, que sirviese de base a cualquier tipo de adaptación más eficaz a los ojos y oídos del público receptor que el traductor pretendía alcanzar. Estas últimas se encuentran en ediciones de escena o libretos. Al término del presente capítulo, el estudio de las traducciones de *La Cantante calva* nos lleva a presentar las conclusiones siguientes:

1. Consideramos que las traducciones de Echávarri editada en Losada (1961), Millán (1971), Llácer en Aguilar (1974), Salabert en Alianza (1982) y de Canseco (1984) son versiones muy fieles al texto original -con los respectivos desaciertos que en su momento comentamos-, que no se vinculan a ninguna puesta en escena particular

presente o futura, y que no ofrecen interpretación alguna del texto. En eso, los traductores mantienen la postura de Danièle Sallenave que piensa que:

L'une des règles de la traduction de théâtre -et de la traduction en général- est de ne jamais apparaître comme une interprétation du texte, mais de se tenir toujours en retrait pour en maintenir l'énigme³⁹⁷.

2. Las traducciones de Trives (1955) y de Vallespinosa (1963), y la versión televisiva de Jaimes (1968), aunque se permitieron algunas libertades con respecto al original, tales como la recreación de juegos verbales, la adición de episodios nuevos, o la clara supresión de la versión de Jaimes, en su conjunto, reproducen muy de cerca el texto de Ionesco.
3. En realidad, la única traducción que se puede caracterizar como adaptación es la versión de Hinojosa (1990), que busca conectar con el “horizonte de expectativas” del público coetáneo. Su adaptación comienza con un estudio semiótico del texto original tal como lo describe Patrice Pavis:

La traduction théâtrale est un acte herméneutique comme un autre: pour savoir ce que veut dire le texte-source, il faut que je le bombarde de questions pratiques, à partir d'une langue et d'une culture-cible, que je me l'approprie en lui demandant: placé là où je suis, dans cette ultime situation de réception, et transmis dans les termes de cette autre langue qu'est la langue-cible, que veux-tu dire pour moi et pour nous³⁹⁸?

Observamos como aquí Pavis comparte con Loren Kruger³⁹⁹ la idea de que la traducción no es una búsqueda de equivalencia semántica de dos textos, sino una apropiación del texto de salida por el texto de llegada.

Luego, el estudio semiótico, que el traductor y director escénico lleva a cabo, desemboca en una propuesta dramaturgica y una enunciación escénica destinadas a rellenar los blancos, las ambigüedades, y/o a reactualizar este texto ya clásico del absurdo, como, por otro lado, propone Pavis⁴⁰⁰ con Jacques Lassalle:

³⁹⁷ D. Sallenave. “Traduire et mettre en scène”, *Acteurs* n°1, janvier 1982, pág. 20.

³⁹⁸ P. Pavis (1990). Chapitre VII “Vers une spécificité de la traduction théâtrale: la traduction intergestuelle et interculturelle”, *Le Théâtre au croisement des cultures*, Paris, Librairie José Corti, pág. 137.

³⁹⁹ L. Kruger (1986). *Questions of theatre translation*, Ph. D., Cornell University, pág. 54.

⁴⁰⁰ P. Pavis (1990). *Op. cit.*, pág. 145.

La traduction et surtout l'énonciation scénique comblent les trous du texte-source car "dans tout texte du passé, il y a des points obscurs qui renvoient à une réalité perdue. Quelquefois, c'est seulement le travail scénique qui peut aider à combler les trous"⁴⁰¹.

En consecuencia, el actor, y, en este caso, el director escénico opina que una representación sucede siempre aquí y ahora, y un texto, sea cual sea su fecha de nacimiento, tiene que conectar con el público de hoy, cuando se representa⁴⁰². A este respecto, Enrique Llovet señala:

El teatro, evidentemente, es algo más que lo que dice el texto, lo que transmite o no transmite el texto, a un lector solitario. El teatro es el resultado de un acuerdo -o incluso de un desacuerdo- entre la textualidad de la obra y el pensamiento del público que la ve y la oye. Ahí es donde entra el referente ideológico. Ahí es donde se evidencia la necesidad de una adaptación que clarifique el vocabulario, reduzca o elimine personajes obvios e inútiles para el espectador de hoy, simplifique y esclarezca la intriga -la famosa "cólera del español sentado" ha aumentado mucho en este siglo- y encauce el discurso teatral de acuerdo con las normas y velocidades de hoy. (...) En realidad, la pura esencia del concepto de adaptación (es): convertir los signos de ayer en signos de hoy. Y no sólo eso, naturalmente⁴⁰³.

En definitiva, opinamos que las traducciones literarias de *La Cantante calva*, anteriormente citadas eligieron apegarse al contexto ideológico de origen y se arriesgaron a favorecer la incomprensión o hasta el rechazo de la cultura española receptora, como de hecho ocurrió. El teatro del absurdo siempre ha sido una convención difícil de trasladar a escena, ante todo porque ha habido siempre una confusión acerca del alcance y sentido de su comicidad. La opción general de trasladar literalmente al castellano los juegos verbales⁴⁰⁴ -como ocurre con la escena final de *La Cantante calva*, induce al receptor a considerar el teatro de Ionesco como juego vaciado de sentido, en lugar de contemplarlo como la expresión de un mundo incomprensible porque es

⁴⁰¹ J. Lassalle (1982). "Du bon usage de la perte", *Théâtre/Public* n°44, pág. 13.

⁴⁰² El traductor formuló este juicio en una entrevista que mantuvimos con él el 28 de junio de 1997.

⁴⁰³ E. Llovet (1973). "Adaptaciones teatrales" en *Teatro español contemporáneo-4*, Madrid, pág. 7.

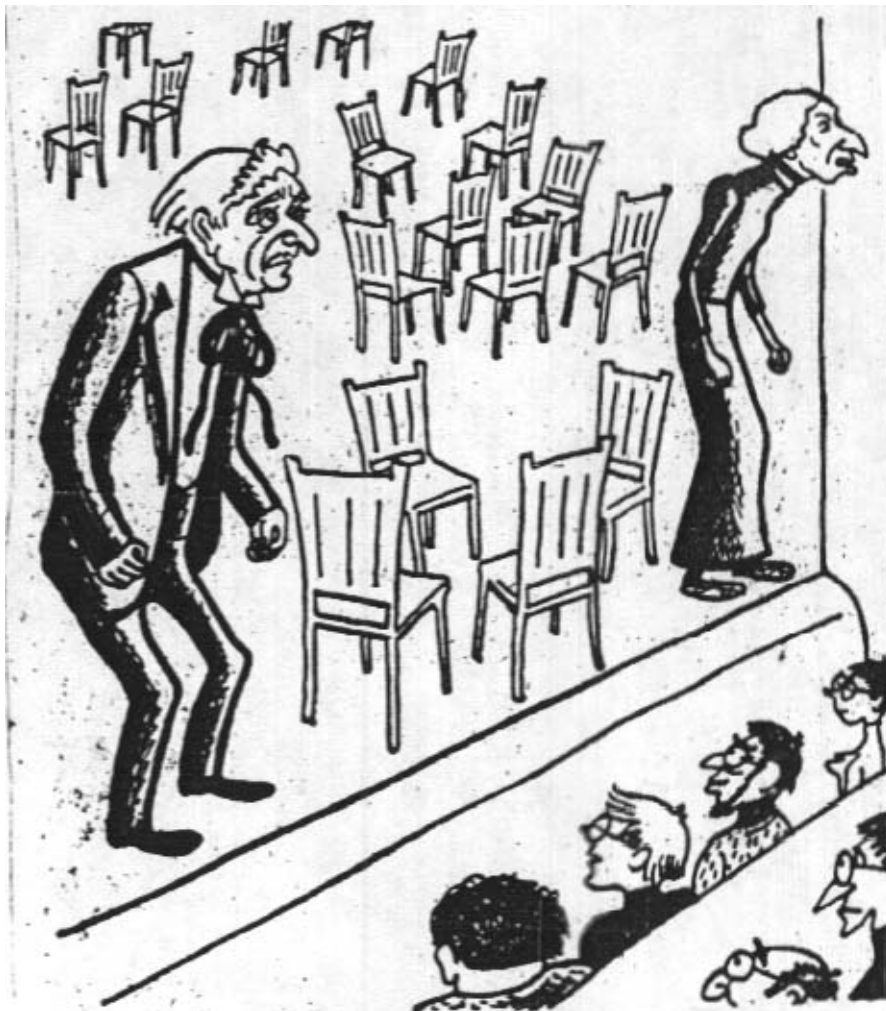
⁴⁰⁴ Sobre la dificultad de traducir a Ionesco, el dramaturgo manchego Francisco Nieva, que tradujo su *Macbett* (1972), aduce que: "En el lenguaje de Ionesco no hay tanto chiste como chuscada verbal, idiotismos localistas, un tanto de argot y de anacronismo, pero sin estallido de retruécano, sin juegos de palabras. Es algo familiar, algo disuelto y vuelto a recomponer en la irracionalidad, como un voluntario y dosificado atolondramiento." ["Es difícil traducir a E. Ionesco" en *Primer Acto* n° 155, pág. 42.]

absurdo. De hecho, como hemos podido comprobar, tal incompreensión se ha reflejado en los montajes que, desde su estreno en 1955, han oscilado entre una puesta en escena costumbrista y sainetesca, según el uso que se hacía del teatro en la época –Trives (1955), Azpilicueta (1966), Carmelo Romero (1966) y una visión farsesca y grotesca más reciente Canseco (1984) y La Buhardilla (1993).

Asimismo cabe resaltar el hecho de que, según los testimonios recabados, después de su éxito inicial en los años cincuenta y sesenta, entre un sector minoritario que asistía a representaciones montadas exclusivamente por teatros de cámara, agrupaciones universitarias y compañías alternativas -ya que era inimaginable, por obvias razones políticas, que se representara en teatros nacionales o comerciales-, tal obra fue desatendida en la época de la Transición (1975-1982), y sólo volvió a estrenarse en los años ochenta con un planteamiento escénico equivocado que ofrecía una “parodia de la parodia”.

Si bien la crítica española, al unísono de la opinión universalmente admitida, reconoce en Ionesco a uno de los grandes iniciadores de la revolución teatral emprendida en la posguerra europea, no deja de apuntar que para aquella generación progresista, su teatro, desde su apoliticidad inicial, no podía ser asumido con facilidad. También el sector conservador rechazó tal dramaturgia, que transformaba el discurso lógico habitual en un “nonsense”, y consideró que no podía figurar como novedosa, tras la estela que dejó el humor subversivo que practicaban Jardiel Poncela, y luego el grupo de autores del círculo de Mihura. Por tanto, cuando se estrenó, la obra inicial de Ionesco no logró responder a la situación que vivía la sociedad española coetánea, y, a lo largo de los años, su carácter innovador tardó en ser reconocido.

LAS SILLAS



“c’est en parlant qu’on trouve les idées, les mots
et puis nous, dans nos propres mots. La ville aussi,
le jardin, on retrouve peut-être tout, on n’est plus orphelin.”

CAPÍTULO II: LAS SILLAS

I. ESTUDIO DRAMATÚRGICO.

1. CUESTIONES PRELIMINARES.

Tercera obra de Ionesco después de *La Cantante calva* (1950) y *La Lección* (1951) esta pieza, que, en su origen se titulaba *El Orador*, fue creada el 22 de abril de 1952, -junto con *Les Amants du métro* de Jean Tardieu-, en el Teatro du Nouveau Lancy, con Tsilla Chelton y Paul Chevalier en el papel de los Viejos, con una puesta en escena de Sylvain Dhomme -que también asumió el papel del Orador-, y una escenografía de Jacques Noël.

El 10 de febrero de 1956, Jacques Mauclair reestrena *Las Sillas* en el Studio des Champs-Élysées -junto con *L'Impromptu de l'Alma*-, donde interpreta el papel del Viejo, al lado de Tsilla Chelton, que sigue protagonizando a la Vieja, con una nueva escenografía de Jacques Noël.

Integrada en el repertorio, la obra conoce varios reestrenos: en 1961 en el Studio des Champs-Élysées, en 1965 en el Teatro Gramont, en 1978 en el Teatro del Marais por iniciativa de Jacques Mauclair, en 1982 en el Teatro Montparnasse, y luego en el Teatro Tristan Bernard, bajo la dirección de Grau-Stef; y finalmente en 1988 en el Teatro de la Colline, bajo la dirección de Jorge Lavelli. Se representó en Inglaterra (1957), en Alemania (1958, 1980, 1984), en Polonia y en Estados-Unidos (1959), en Holanda (1982) e incluso en Taiwán (1983)¹.

La edición del texto nos llevó a efectuar ciertas averiguaciones. En primer lugar, quisimos catalogar las distintas ediciones francesas que existían de *Las Sillas*. En la revista *L'Avant-scène*² encontramos la referencia de su edición original en *Les Cahiers du Collège de Pataphysique* (1953), sin indicación alguna del número de la revista donde se ubicaba, así como la mención de su reedición, al año siguiente, en 1954, en el

¹ Enumeración establecida por E. Jacquart. *Eugène Ionesco. Théâtre Complet, op. cit.*, pág. 1531.

² *L'Avant-Scène*, n° 373-374, 1-15 février 1967, pág. 82.

tomo I de las ediciones Gallimard. Pudimos comprobar que el dato de la inclusión del texto en *Les Cahiers du Collège de Pataphysique* era erróneo. Además nuestro ejemplar del tomo I de la edición de Gallimard no llevaba el texto de *Las Sillas*, y tampoco lo pudimos encontrar en los otros cuatro tomos que de dicha edición poseíamos³. También consultamos dos bibliografías⁴ sobre Ionesco, y ambas coincidían con la revista *L'Avant-Scène*, y situaban *Las Sillas* en el tomo I de Gallimard. Tras una nueva consulta de la revista *L'Avant-Scène* encontramos el dato definitivo que nos permitiría resolver el enigma. Al pie de la página 82, una nota mencionaba que *Las Sillas* fue escrita en abril-junio de 1951, es decir después de *Jacobo o la sumisión*. Refiriéndonos a nuestro ejemplar de *Théâtre I*, editado en 1981, comprobamos que constaba de las obras siguientes: *La Cantatrice Chauve*, *La Leçon*, *Jacques ou la Soumission*, *L'Avenir est dans les oeufs*, *Victimes du devoir*, y *Amédée ou comment s'en débarrasser*. Observamos que *Jacques ou la Soumission* y su segunda parte *L'Avenir est dans les oeufs*, lógicamente se seguían. Luego en un anexo titulado *Oeuvres de Ionesco* situado al final del tomo I de la edición de 1981, verificamos que *Las Sillas* encabezaba el tomo II, editado originalmente en 1958, mientras que en otro ejemplar del tomo I averiguamos que también *Las Sillas* formaba parte de este volumen. Es de suponer que en algún momento se debió proceder a una nueva distribución para que los textos *Jacobo o la Sumisión* y *El Porvenir está en los huevos* figuraran juntos, lo cual debió motivar el traslado de *Las Sillas* del tomo I al tomo II.

Más tarde, la editorial Gallimard volvió a publicar el texto en tres colecciones distintas: primero en la colección Folio (nº 401) con *El Impromptu del alma*, obra junto

³ *Théâtre II* (1958): *L'Impromptu de l'Alma*, *Tueur sans gages*, *Le Nouveau Locataire*, *L'Avenir est dans les oeufs*, *Le Maître*, *La Jeune fille à marier*, Paris, Gallimard.

Théâtre III (1963): *Rhinocéros*, *Le Piéton de l'air*, *Délire à deux*, *Le Tableau*, *Scène à quatre*, *Les Salutations*, *La Colère*, Paris, Gallimard.

Théâtre IV: Le Roi se meurt (1963), *La Soif et la faim*, *La Lacune*, *Le Salon de l'automobile*, *L'Oeuf dur*, *Pour préparer un oeuf dur*, *Le Jeune homme à marier*, *Apprendre à marcher* (1966), Paris, Gallimard.

Théâtre V (1970): *Jeux de massacre*, *Macbett*, *La Vase*, *Exercices de conversation et de diction françaises pour étudiants américains*, Paris, Gallimard.

⁴ COE, R. y STAUFFACHER, H. R. "Eugène Ionesco: Survey of a Decade", *Proceedings of the Leeds Philosophical and Literary Society, Literary and Historical Section*, vol. 9, 1962, págs. 215-261.

GRIFFITH, H. y BURY, R. *Eugène Ionesco. A Bibliography*, Cardiff, University of Wales Press, 1974.

a la que *Las Sillas* se volvió a estrenar en 1956; apareció de nuevo, en 1996, en la colección Folio Théâtre (nº 32), con un prefacio y un dossier de Michel Lioure, y, en 1991, en la prestigiosa colección La Pléiade en la edición del *Théâtre Complet* de Eugène Ionesco, por Emmanuel Jacquart. También se publicó en inglés en 1958⁵.

2. GÉNESIS DE LA OBRA.

Quince años después de haber concebido *Las Sillas*, Ionesco aclara la génesis de su obra:

J'ai eu d'abord l'image de chaises, puis d'une personne apportant à toute vitesse des chaises sur le plateau vide. J'avais d'abord cette image initiale, mais je ne savais pas du tout ce que cela voulait dire [...]. Je me suis dit: "Voilà, c'est l'absence, c'est la viduité, c'est le néant. Les chaises sont demeurées vides parce qu'il n'y a personne." [...] Le monde n'existe pas vraiment. Le thème de la pièce étant le néant et non pas l'échec⁶.

En el teatro, al igual que en el pensamiento de Ionesco, la visión de la nada es una obsesión constante. Siempre le ha atormentado el extraño y trágico sentimiento de que todo es ilusorio e irreal: "Le monde n'est-il pas, lui-même, le néant, une fleur du néant, n'est-il pas le vide? N'est-il pas ce que tant de poètes, de philosophes, de mystiques ont proclamé "la suprême illusion⁷?"

Además, en una entrevista que concedió a Marie-Claude Hubert⁸, Ionesco cita y comenta dos versos del poeta rumano Eminescu, expresión de la aspiración a la nada, que resumen, de algún modo, esta atracción suya y miedo a la nada que comparte con el filósofo y moralista rumano Émile Cioran:

Il y a quelque chose en lui qui ressemble beaucoup à une attitude roumaine, que résumant très bien deux vers du plus grand poète roumain, Eminescu, que j'essaie de vous traduire, deux vers où le poète exprime, à travers son

⁵ *Four Plays [The Bald Soprano. The Lesson. Jack, or the Submission. The Chairs.]* New York, Grove, 1958. Trans: D. M. Allen.

Plays (I). The Lesson. The Chairs. The Bald Prima Donna. Jacques or Obedience. London, Calder, 1958. Trans: D. Watson.

⁶ C. Bonnefoy (1966). *Entretiens avec Eugène Ionesco*, Paris, éditions Belfond, págs. 83-84.

⁷ E. Ionesco (1987). *La Quête intermittente*, Paris, Gallimard, NRF, pág. 32.

⁸ M. C. Hubert (1990). *Eugène Ionesco*, Paris, éditions du Seuil, coll. "Les Contemporains", pág. 236.

personnage, l'aspiration au néant. C'est une prière: "Faites que je disparaisse à tout jamais dans le néant", disent les vers d'Eminescu, d'une façon bien plus belle et bien plus violente que je ne les traduis moi-même. Il y a, chez Cioran, cet appel du néant et cette peur du néant qui est mon angoisse permanente.

Por tanto, su creación se plasma en la visión de una imagen fundamental potente y obsesiva. Otro fragmento proporciona indicaciones complementarias sobre las intenciones del autor:

En écrivant l' "Orateur", je "vois" les personnages "invisibles" très nettement. Pour le moment, j'ai du mal à les entendre parler. Sans doute suis-je fatigué. Par les moyens du langage, des gestes, du jeu, des accessoires, exprimer le vide. Exprimer l'absence.
Exprimer les regrets, les remords.
Irréalité du réel. Chaos originaire.
Un ami me dit: "C'est bien simple; vous voulez dire que le monde est la création subjective et arbitraire de notre esprit?" De notre esprit, oui, non pas de mon esprit. Je crois inventer une langue, je m'aperçois que tout le monde la parle⁹.

Ionesco no se sirve del lenguaje de las ideas para crear su teatro, sino que recurre a procedimientos específicamente escénicos para manifestar este sentimiento de la nada. Pero ¿cómo lograr en el escenario que el espectador perciba, real y sensiblemente, la realidad de la nada, sin la expresión abstracta y dialogada de las ideas, allí donde el espectador sólo ve lo que se le ofrece? Las sillas desocupadas ofrecían ya un símbolo bastante llamativo. Pero el talento del dramaturgo estribó en entender que se podía crear la ausencia oponiéndola a presencias. Para sugerir la vacuidad de la realidad, era preciso ocupar poco a poco el espacio con este vacío: "(...) un vide solide, massif, envahissait tout, s'installait. [...] C'était à la fois la multiplication et l'absence, à la fois la prolifération et le rien¹⁰." Por tanto, la obsesión de la proliferación, familiar a Ionesco se convierte en el medio de expresión de la nada. El exceso, en la imaginación del escritor, es paradójicamente la equivalencia del vacío: "L'univers, encombré par la matière, est vide, alors, de présence¹¹. Le trop de présence des objets exprime l'absence

⁹ E. Ionesco (1966). 'Notes sur "Les Chaises"', con fecha del 23 de junio de 1951, en *Notes et Contre-Notes*, op. cit., págs. 267-268.

¹⁰ M.- C. Hubert (1990). *Eugène Ionesco*, op. cit., pág. 105.

¹¹ E. Ionesco (1966). *Notes et Contre-Notes*, op. cit., pág. 232.

spirituelle¹².” Si los personajes tienen menos substancia que los objetos es porque el dramaturgo juega con las paradojas y las ambigüedades de la representación teatral. Visibles o invisibles, ausentes o presentes, los personajes tienen un mismo grado de inexistencia. El Orador, cuya presencia es perceptible a los espectadores, no tiene más razón de existir que los invitados imaginarios, según explica Ionesco: “Les Vieux et l’Orateur ne sont pas plus là que les personnes invisibles... Ils n’ont pas plus d’existence que ces derniers et que nos rêves¹³.”

Acerca del “desenlace”, Ionesco se pronuncia como sigue, confesando que no sabía cómo acabar la obra: “Je ne savais, affirme-t-il aujourd’hui, comment achever *Les Chaises*. Le suicide des Vieux s’explique par des raisons techniques et théâtrales, non par des raisons psychologiques¹⁴”. En otro momento declara: “Le théâtre actuel est presque uniquement psychologique, social, cérébral ou... poétique. Il est amétaphysique. *Les Chaises* sont un essai de poussée au-delà des limites actuelles du drame...¹⁵.” Era preciso evitar cualquier interpretación psicológica de la obra para conferirle una dimensión metafísica, ya que Ionesco, como los otros representantes de la vanguardia, no estaba interesado por la psicología. A título indicativo recordaremos la opinión de Adamov: “Nourri du *Théâtre et son double*, écoeuré par les pièces dites psychologiques qui encombraient et encombre encore toutes les scènes, je voulais élever ma protestation¹⁶.” Señalaremos, además, que, a partir de 1953, Ionesco propone una alternativa a la aproximación tradicional:

Pas d’intrigue, alors pas d’architecture, pas d’énigmes à résoudre mais de l’inconnu insoluble, pas de caractères, des personnages sans identité (ils deviennent à tout instant, le contraire d’eux-mêmes, ils prennent la place des autres et viceversa): simplement une suite sans suite, un enchaînement fortuit, sans relation de cause à effet [...]¹⁷.

¹² *Op. cit.*, pág. 191.

¹³ *Op. cit.*, pág. 268.

¹⁴ Fragmento de la entrevista concedida a E. Jacquart, el 27 de octubre de 1987, citado por E. Jacquart (1991). *Op. cit.*, pág. 1532.

¹⁵ E. Ionesco (1966). *Notes et Contre-Notes*, *op. cit.*, pág. 266.

¹⁶ A. Adamov (1955). Préface au *Théâtre II*, Paris, Gallimard, pág. 9.

¹⁷ E. Ionesco (1966). “Je n’ai jamais réussi” en *Arts*, 1953 en *Notes et Contre-Notes*, *op. cit.*, pág. 226.

Tal y como aparece a continuación, Ionesco se opone –en 1966- a los comentarios reductores: la obra no representa el fracaso de una pareja de derrotados que se imaginan recibir a gentes y que se persuaden “(qu’ils) ont quand même quelque chose à dire[...]”¹⁸. Es cierto que una declaración del autor que se publicó en 1952 en el programa de mano se presta a un equívoco. Sugería una interpretación psicológica al pretender haber querido expresar la “descomposición moral” de los personajes. Los “invitados invisibles” entonces habrían significado:

“(...) les angoisses, la vengeance inassouvie, la culpabilité, la lâcheté, la vanité, l’humiliation, la défaite des Vieux. Ils sont vieux eux-mêmes. C’est donc devant leur propre conscience qu’ils espèrent follement, se racheter. Mais le remords, implacable, symbolisé par les chaises vides, grandit, s’étend, remplit la scène, colle les Vieux au mur, les tue. C’est là ce que les spectateurs “croiront” voir. Ils comprendront aisément qu’il s’agit là d’un mal spirituel qui croît de l’intérieur et dévore”¹⁹.

Pero, en una segunda presentación²⁰, el autor declaraba que había querido ilustrar en profundidad “ce sentiment d’irréalité, la recherche d’une réalité essentielle, oubliée, innommée”. De manera general, Ionesco, Beckett y Adamov, que experimentaban un gran interés por el psicoanálisis, rechazaban la llamada lógica “aristotélica” que les parecía simplista y arbitraria porque excluye la contradicción aparente, la indeterminación, y la pluralidad de las causas.

El designio de conjunto que se define es, pues, el “vacío ontológico” reflejo del “mal espiritual” de los Viejos, es decir las manifestaciones negativas de la vida afectiva: angustia, culpabilidad, cobardía, vanidad, humillación y deseo de venganza. Globalmente la composición de *Las Sillas* se elabora a partir de los elementos que acabamos de evocar, a lo cual viene a añadirse, a lo largo del proceso de redacción, el

¹⁸ C. Bonnefoy (1966). *Entretiens avec Eugène Ionesco*, págs. 83-84, citado por E. Jacquart (1991). *Op. cit.*, pág. 1532.

¹⁹ G. Latour, *Petites scènes... Grand théâtre*, pág. 260, citada por E. Jacquart (1991). *Op. cit.*, págs. 1532-1533.

²⁰ E. Ionesco (1966). “Texte pour le programme du Théâtre du Nouveau Lancry” en *Notes et Contre-Notes*, *op. cit.*, pág. 261.

surgimiento de las imágenes y, ulteriormente, según comenta E. Jacquart²¹, un trabajo de revisión del texto cuya segunda versión fue acabada el 23 de julio de 1951.

3. EL ARGUMENTO.

Las Sillas, como *La Lección* no consta de actos y escenas sino de momentos claramente diferenciados que están caracterizados por los temas expuestos en el diálogo, la intervención de diversos personajes –o fantasmas imaginarios- en número creciente, y por el movimiento acelerado de crescendo y de decrescendo.

En una sala circular oscura y cerrada, una pareja de ancianos, aislados en una isla, intentan llenar su soledad y manifestarse su afecto recíproco, repasando los mismos recuerdos, y contándose todas las noches la misma historia hilarante. Sin embargo el Viejo, humilde portero, tras una larga existencia de fracasos y humillaciones, cree que tiene que comunicar un mensaje a la humanidad para salvarla. Por tanto ha convocado (o al menos así lo cree) a una numerosa asamblea y ha contratado a un Orador para que revele, con más elocuencia, el gran mensaje en su nombre.

Los Invitados empiezan a llegar, de uno en uno, y luego cada vez más numerosos, pero son invisibles –o imaginarios. A cada llegada, los Viejos se apresuran a traerles una silla y fingen entablar con su huésped una conversación. El movimiento ajustado al ritmo de los timbrazos, de los portazos y del acarreo de las sillas, se acelera a medida que advienen los invitados ficticios. El escenario se llena progresivamente de sillas, que proliferan en una especie de ballet frenético: los Viejos están atascados y bloqueados en un inmóvil naufragio. Pronto la escena se convierte en una sala de fiesta atestada con sillas, hasta que aparece el mismísimo Emperador (emblema de la autoridad suprema, humana y divina, tan irreal como los demás personajes) que trae con solemnidad a los Viejos, llenos de gratitud y de emoción, el consuelo de su presencia y de su majestad. Al final surge en escena el tan esperado Orador. Es, con los Viejos, el único personaje efectivamente visible y presente en el escenario. Representa para ellos la señal de la liberación: van a poder suicidarse, arrojándose al agua, desde las dos ventanas, con el espíritu sosegado, ya que, por fin, su mensaje está a punto de ser revelado. El Orador se queda en un primer instante silencioso, y en el momento en que

²¹ E. Jacquart (1991). *Op. cit.*, pág. 1533.

se dispone a hablar demuestra ser sordomudo. Se va, después de pronunciar algunos sonidos inarticulados, y escribir en una pizarra signos ininteligibles: el mensaje anunciado nunca podrá ser transmitido. La obra termina con el escenario abarrotado de sillas vacías, y la puerta principal al fondo abierta a la oscuridad, mientras se perciben los inquietantes sonidos, audibles por primera vez, de la muchedumbre invisible que abandona el lugar. La última imagen es la del escenario, que ha quedado totalmente repleto de sillas vacías.

Toda la obra es un gran prólogo para una zambullida final en el vacío metafísico. *Las Sillas*, con *Esperando a Godot*, es la presentación dramática más angustiosa de la soledad del hombre contemporáneo. Quizás los Viejos estuvieran, en realidad, esperando a Godot, y el comentario que Alfonso Sastre le dedicó a la obra de teatro inicial de Samuel Beckett podría muy bien ser aplicado a *Las Sillas* de Ionesco:

Esperando a Godot parece una obra póstuma. Estamos ante la botella del naufragio. Leemos esta declaración desesperada, pero el hombre que la firmó se ha ahogado en el mar. Vemos que ha asistido, antes del último suspiro, a escenas horribles; que los hombres, antes del último desfallecimiento, se han devorado los unos a los otros. (¿Qué es la relación Pozzo-Lucky sino una situación antropofágica?) El drama es el mensaje en la botella del naufragio. El habitante de la balsa de la “Medusa” ha hablado antes de morir. El lector del mensaje mira al mar, sobre el que ya no hay un solo ser vivo; sólo los tristes restos de un espantoso naufragio.

[...]El acta de defunción –o el epitafio– de Estragón y Vladimir podría decir algo como esto: “La tarde en que murieron estaban muy tristes. Habían acudido a la cita de siempre, junto a un árbol, y se sintieron más solos que nunca. Corría un viento helado y no venía nadie. No sabían si era allí, pero tampoco tenían otro sitio donde esperar. Se miraron un momento y lloraron tristemente, con un desconsuelo que era el resumen de su existencia. Se separaron para siempre. Murieron –cada uno por su lado– de frío y de abandono. Gritaron antes de morir. Entonces el mundo quedó solo”. La obra posterior de Beckett, *Final de Partida*, confirmó esta visión mía de *Esperando a Godot*. *Final de partida* casi parece una fiel escenificación de mi comentario²².

4. ESTRUCTURACIÓN DE LA OBRA.

La escenografía que está puesta al servicio del sentido interviene además en la misma estructuración de la obra. El análisis de las acotaciones escénicas concernientes tanto a los personajes como a la escena revela la existencia en *Las*

²² A. Sastre (1965). *Op cit.*, págs. 49-50.

Sillas de una profunda interrelación texto-escena: la escena es “texto” y el texto es “escena”, arbitrándose de esta forma una representación literal (dramática, espacial) de ambos aspectos²³.

5. TEMÁTICA.

Con respecto a las obras dramáticas anteriores *La Cantante calva* y *La Lección*-, *Las Sillas* presenta una mayor riqueza temática, una construcción dramática más abstracta y un simbolismo más elaborado. Treinta y seis años después de haber escrito la obra, en una entrevista que Ionesco le concedió al crítico Emmanuel Jacquot –el 27 de octubre de 1987-, se hizo un balance de su temática que resume en pocas palabras: “hantise de la vieillesse, échec de toute vie et horreur de la mort”²⁴.

Situados en el final mismo de la existencia, estos Viejos se debaten, melancólicos y desesperados, en un vano esfuerzo por recuperar cuanto la existencia les arrebató o permitieron ellos que les quitara. Por consiguiente, tal como resalta Fernando Cuadro Pinto en un artículo titulado “Las Sillas: técnica, contenido y significado”²⁵, la obra es un proceso angustioso de búsqueda de la identidad que les fue arrancada. Cuando los vemos divagar en su espacio conflictivo, ora acelerados, ora deshechos por el miedo o la tristeza, son ellos mismos quienes demuestran la inutilidad de su vivir, la vaciedad de su sentir, la decepción de su pensamiento, conocimiento y experiencia; en verdad, su presencia y dinamismo sólo configuran un siniestro ballet de espectros. Por

²³ “*Décor*

Murs circulaires avec un renforcement dans le fond.

C'est une salle très dépouillée.” [E. Ionesco. *Les Chaises*, édition de M. Lioure, Paris, Gallimard, coll. Folio Théâtre n° 32, 1996, pág. 31].

Las paredes circulares acentúan el sentimiento de aislamiento y de asedio que Ionesco traduce en *Las Sillas*, y en otras obras, “una dramaturgia dominada por la idea de circularidad” [P. Vernois (1972). *Op. cit.*, pág. 76].

“*Agitation plus accentuée. Depuis quelques instants déjà, Le Vieux tourne à petits pas indécis, de viellard ou d'enfant, autour de La Vieille. Il a pu faire un pas ou deux vers une des portes, puis revenir tourner en rond.*” [E. Ionesco. *Les Chaises*, édition de M. Lioure, *op. cit.*, pág. 44].

Esta acotación da una representación escénica y dinámica del círculo y del cerco donde Paul Vernois reconoce un motivo preponderante del onirismo de Ionesco, que rige una “*dramaturgia dominada por la idea del círculo*”. [P. Vernois (1972). *Op. cit.*, pág. 76 y siguientes.

²⁴ E. Jacquot (1991). *Eugène Ionesco. Théâtre Complet, op. cit.*, pág. 1532.

²⁵ F. Cuadro Pinto (1971). “*Las Sillas: técnica, contenido y significado*”, revista *Signos de Valdeparaíso*, págs. 81-93.

ello, en la manifestación de la presencia de la no-presencia se fundamenta el advenimiento de la nada, tema integrador de los temas de la soledad y de la incomunicación. Las sillas, con su finalidad invasora y multitudinaria, no serán nada en cuanto presencia, y podrían ser tan invisibles como los invitados para quienes están dispuestas; sólo delinean su dimensión física en cuanto objetos invasores de un espacio inútil.

Los protagonistas son dos ancianos de más de noventa años: él, “mariscal” de los pisos; ella, una sombra que se limita a asentir a cuanto dice su marido o a tratar de distraerle. Están enclaustrados en su faro como lo estaban el Capitán Edgar y su esposa Alicia en su fuerte en *La Danza de la muerte* (1901) de Strindberg, como lo estarán Hamm y Clov en *Final de Partida* (1957) de Beckett. Alejados de la sociedad, sin amigos, en una situación similar a la que acaece en *A puerta cerrada* de Sartre, repiten sus quejas y las mismas situaciones hasta el día del mensaje, mensaje que debe esclarecer todos los enigmas de su destino. Sin embargo, sus expectativas no se cumplirán y su inverosímil suicidio desembocará en la nada.. El ciclo está cerrado y la esperanza ha desaparecido. La vida escapa a toda trascendencia porque carece de sentido. La ausencia de dicha trascendencia es, pues, el motor de la tragedia y la razón de ser esencial de lo trágico. Pero la existencia de lo trágico no excluye cualquier forma de comicidad, y particularmente de la farsa. Como ya comentamos en el primer capítulo, este universo absurdo e inconsistente sería desesperante si en este “teatro de la irrisión”, según la acertada expresión de E. Jacquart, lo trágico no estuviera inextricablemente confundido con lo cómico. Ionesco postulaba no haber entendido nunca la diferencia que se establece entre ambos: “Le comique étant intuition de l’absurde, il me semble plus désespérant que le tragique (...) et la tragédie de l’homme, dérisoire”²⁶. Exponiendo alternativa o simultáneamente un sentimiento de irrisión frente a todo, y, además, un sentimiento desgarrador de la extrema fragilidad y precariedad del mundo, Ionesco eligió asociaciones paradójicas. Si calificó *La Lección* de “drama cómico”, a la inversa define *Las Sillas* de “farsa trágica”, donde ambos tonos coexisten y, a la vez, se rechazan, manteniendo, en permanencia, un equilibrio dinámico o una tensión. A su vez, los personajes “des êtres noyés dans l’absence de sens ne peuvent être

²⁶ E. Ionesco (1966). “Expérience du théâtre”, *Notes et Contre-Notes*, op. cit., pág. 61.

que grotesques, leur souffrance ne peut être que dérisoirement tragique”. De este modo, al enterarse de que ha destrozado su vocación, el Viejo vuelve a la infancia:

Je l’ai brisée? Je l’ai cassée? Ah! Où es-tu, maman, maman, où es-tu, maman?... hi, hi, hi, je suis orphelin. (*Il gémit.*)... un orphelin, un orpheli... [...] Tu n’es pas ma maman... orphelin, orpheli, qui va me défendre? [...] je veux ma maman, na, tu n’es pas ma maman, toi²⁷.

La Vieja lo coloca en su regazo, lo acaricia y le mece, canturrea para calmarle, y luego le limpia la nariz y le enjuga las lágrimas diciéndole: “[...] tu es un homme, un soldat, un maréchal des logis”²⁸. Este modo de actuar desconcertante se repite. Dirigiéndose a la Bella, la anfitriona observa que no es gorda, sólo un poco regordeta, mientras que el marido habla con una antigua novia y le dice que no ha cambiado en absoluto, para, de inmediato, añadir que es una lástima que su nariz se haya alargado e hinchado. No es tanto la intriga, el relato de los acontecimientos o el nacimiento de los sentimientos lo que interesa al dramaturgo, sino la representación concreta, casi física de la situación existencial, por medio de una aproximación insólita que apela al lenguaje no verbal y a una aproximación de índole musical, con sus leitmotifs y sus cambios de tonalidad. Excelente estrategia, Ionesco presenta un universo cuya estructura y textura son invadidos por el vacío: vacío de los personajes y de la isla donde vegetan, desprovistos de valores y de vida. En realidad, *Las Sillas* es, por emplear un título de Sartre, *El Ser y la Nada* (1943); nada que destruye todo: la vida, el lenguaje, los valores. Al término de la existencia, a la hora del balance, surgen los pesares –el recuerdo de la posición social que uno hubiera podido ocupar, la nostalgia de los amores de antaño (episodio de la Bella) o la irrisión del erotismo (episodio de la Vieja y el Fotograbador). Permanecen los remordimientos y las eternas cantinelas destinadas a llenar el vacío existencial: la futilidad del “ideal” (“Je ne suis pas comme les autres, j’ai un idéal dans la vie”²⁹), del “deber sagrado” (“C’est un devoir sacré. Tu n’as pas le droit de taire ton message”³⁰) y

²⁷ E. Ionesco. *Les Chaises*, op. cit., pág. 38.

²⁸ Op. cit., pág. 40.

²⁹ Op. cit., pág. 40.

³⁰ Op. cit., pág. 42.

del sistema (“Vous verrez vous-même, mon système est parfait”³¹). Por ejemplo, el recuerdo de la madre está dolorosamente asociado a un sentimiento de ingratitud y de abandono: “J’ai laissé ma mère mourir toute seule dans un fossé. (...) les fils, toujours, abandonnent leur mère, tuent plus ou moins leur père”³². También, se percibe un eco del sentimiento de insatisfacción y de fracaso del Viejo cuando repite sus humillaciones, sus desgracias y su mala suerte:

Nous avons tout perdu, perdu, perdu. (...) J’ai beaucoup souffert dans ma vie. (...) On m’a fait du mal. Ils m’ont persécuté. (...) On prenait ma place, on me volait, on m’assassinait... (...) J’étais le collectionneur de désastres, le paratonnerre des catastrophes...³³

Este sentimiento de frustración y de fracaso existencial motiva una “nostalgia esencial” –de la edad de oro, de la infancia que desconoce el miedo a la muerte-, emparentada con la noción de “paraíso perdido” presente en toda su obra. El acceso al jardín del Edén les está prohibido para siempre. Muchos momentos de la obra de Ionesco tienen como punto de partida el asombro de haber nacido y el sentimiento de incompleción del destino mortal que acompaña esta toma de conciencia. En realidad, Ionesco experimenta esta insatisfacción nostálgica al salir de breves momentos de gracia que le dan acceso a un increíble éxtasis: el verde paraíso de la infancia, inundado por una luz casi sobrenatural le inspira una delirante alegría. Entre las imágenes a la vez recurrentes y radiantes que ofrecen las páginas líricas de sus escritos autobiográficos se encuentra, en primer lugar, el panorama de un pequeño pueblo de Mayenne (región Les Pays de la Loire) donde permaneció de 1921 a 1924. Esta aldea, de repente, se convierte en el emblema de la quietud, la felicidad y la transparencia, donde la muerte no tiene cabida. En este entorno ideal y atemporal, identificado con el paraíso perdido, el hombre se reconcilia excepcionalmente con la existencia:

Quand j’étais à La Chapelle-Anthenaise, je me trouvais hors du temps, dans une espèce de paradis. (...) quand j’habitais au Moulin, tout était joie, et tout était présence³⁴.

³¹ *Op. cit.*, pág. 76.

³² *Op. cit.*, pág. 60.

³³ E. Ionesco. *Les Chaises*, *op. cit.*, págs. 57, 80 y 81.

³⁴ E. Ionesco (1967). *Journal en miettes*, Paris, Gallimard, NRF, Mercure de France, pág. 12 y 13.

Tous mes livres, toutes mes pièces sont un appel, l'expression d'une nostalgie, je cherche un trésor enfoui dans l'océan, perdu dans la tragédie de l'histoire. Ou si vous voulez, c'est la lumière que je cherche et qu'il m'arrive de sembler retrouver de temps à autre³⁵.

Je me souviens, un jour d'été, à l'approche de midi, je me promenais dans une petite ville de province, sous un ciel profond, et dense, sous le soleil. C'était une petite rue, bordée de petites maisons blanches dont les murs immaculés brillaient avec un tel éclat, avec tant de force qu'ils avaient l'air de vouloir disparaître, se confondre dans l'intensité d'une lumière ardente, envahissante, totale qui s'évadait de ses formes: devant elle le monde semblait sur le point de s'effacer, de s'évanouir dans la lumière. (...) Une joie, plus que la joie me soulevait, m'emportait. (...) ³⁶.

Es precisamente el recuerdo de la infancia, este éxtasis infantil nunca borrado, el que le otorga la revelación intermitente de un mundo edénico, y le permite acceder a su ser más profundo y auténtico:

Si on veut retrouver le sens de quelque chose à travers le non-sens ou au-delà du sens, c'est vers le tout début qu'il nous faut revenir (...). Quand je retrouve ma virginité d'enfant, le pourquoi me réinstalle dans l'émerveillement et dans la joie, parce que ce pourquoi comme je l'ai dit ne demande pas de réponse, cette question étant elle-même sa propre réponse, d'ailleurs ce n'est pas un pourquoi, c'est un "qu'est-ce que" dont il s'agit. Le "qu'est-ce que" met le monde en question et me met moi-même en question avec le monde³⁷.

En *Las Sillas*, escribe Ionesco, los personajes tienen el recuerdo de una iglesia en un jardín luminoso, y luego esta luz desaparece³⁸:

Le Vieux: (...) Ils ne nous ont pas permis d'entrer... ils auraient pu au moins ouvrir la porte du jardin..." (...) / Il y avait un sentier qui conduisait à une petite place; au milieu, une église de village..." Où était ce village? Tu te rappelles? (...)

La Vieille: Ça n'a jamais existé, Paris, mon petit.

Le Vieux: Cette ville a existé, puisqu'elle s'est effondrée... C'était la ville de lumière, puisqu'elle s'est éteinte, éteinte, depuis quatre cent mille ans... ³⁹.

³⁵ E Ionesco (1977). *Antidotes*, op. cit., pág. 315.

³⁶ E. Ionesco (1967). *Op. cit.*, pág. 230 y 231.

³⁷ E. Ionesco (1970). *Découvertes*, Paris, éditions Skira, pág. 80.

³⁸ E. Ionesco (1977). *Antidotes*, op. cit., pág. 315.

³⁹ E. Ionesco. *Les Chaises*, op. cit., págs. 36-37.

Con la búsqueda del tiempo perdido del Viejo y la inusitada lujuria de la Vieja, se produce un diálogo paralelo Viejo-Bella y Vieja-Fotograbador en el que el Viejo es lo espiritual y lo trascendente, y la Vieja lo erótico y lo inmediato. En esta relación oposicional se ha verificado el largo y erosionante proceso de la mutua frustración. Marcharon siempre paralelos y nunca se unieron verdaderamente. El lamento por el hijo soñado, pero no materializado coloca a la Vieja en la dimensión de la tragedia absoluta. La frustración de su maternidad es la creadora de su maternidad ilusoria:

La Vieille: Nous avons eu un fils... il vit bien sûr... il s'en est allé.

Le Vieux: Hélas, non... non... nous n'avons pas eu d'enfant... J'aurais bien voulu avoir un fils... Sémiramis aussi... nous avons tout fait... ma pauvre Sémiramis, elle qui est si maternelle⁴⁰.

En el ámbito de lo ilusorio, la Vieja juega el juego más siniestro al dramatizar la historia del hijo, desmentida por el Viejo con otro grito de angustia: “De la douleur, des regrets, des remords, il n'y a que ça... il ne nous reste que ça...⁴¹”.

Ambos Viejos muestran, en un nuevo paralelismo dialógico, la culpa concretizada en el abandono, los errores, el repudio de lo mejor y el desencuentro afectivo; ambos se sienten culpables de acciones inconfesables. En el hijo no nacido mataron toda expresión de lo bello. Quisieron entregarle un mundo ordenado sobre bases pragmáticas e incluirlo en el sistema. La Vieja se siente culpable de un asesinato espiritual:

Vous m'avez trompé, je vous adorais, je vous croyais bons... les rues sont pleines d'oiseaux morts, vous leur avez crevé les yeux... Papa, maman, vous êtes méchants!... Je ne veux plus rester chez vous...” Je me suis jetée à ses genoux... Son père pleurait. Nous n'avons pas pu l'arrêter... On l'entendit encore crier: “c'est vous les responsables...” Qu'est-ce que c'est “responsable”?⁴².

Su culpa se proyecta en una dimensión metafísica, así como el remordimiento que invade al Viejo por el abandono absoluto que hiciera de su madre. Además dicha dimensión le comunica a *Las Sillas* el carácter trágico trascendente.

⁴⁰ *Op. cit.*, pág. 59.

⁴¹ *Op. cit.*, pág. 59.

⁴² *Op. cit.*, pág. 60.

6. PERSONAJES.

Los Viejos no tienen la “sabiduría” de los ancianos, su diálogo es la ilustración de su desgaste mental, un tejido de inepticias sobre temas insignificantes. Y es que el tiempo debilita la inteligencia, y también los sentimientos. Sin embargo, con respecto a las obras anteriores, los protagonistas cobran la categoría de personajes distanciados; es decir, personajes capaces de observarse a sí mismos en su conducta, acción y reacción, con mirada crítica y reflexiva. De ellos se desprende la conciencia de una actitud descuidada cuando fueron jóvenes y cuando el mundo les parecía un lugar de conquista y dominio:

La Vieille: (...) tu aurais beaucoup mieux fait de t'entendre comme tout le monde, avec tout le monde. Tu t'es disputé avec tous tes amis, avec tous les directeurs, tous les maréchaux, avec ton frère⁴³.

Le Vieux: À moi tout seul, j'ai tué deux cent neuf, on les appelait ainsi car ils sautaient très haut pour échapper (...) grâce à ma force de caractère, je les ai...⁴⁴.

Le Vieux: J'ai laissé ma mère mourir toute seule. (...) J'étais pressé... j'allais au bal, danser⁴⁵.

Le Vieux: (...) j'aurais pu avoir... beaucoup de choses, pas mal de biens si j'avais voulu (...) ⁴⁶

Lo temporal les ubica en el presente, una perspectiva de análisis que les probará el vacío y la soledad de su vivir en compañía. Parecen caricaturas, pero su inmediata capacidad de recuerdo, aun cuando sea distorsionada y un tanto grotesca, recobra para ellos parte de su interioridad perdida. La recuperación del tiempo perdido es la base lógica del desfile de sus invisibles invitados y la realidad que los sustenta es la verdad del recuerdo:

Le Vieux, *à la Belle, très romantique*: De notre temps, la lune était un astre vivant, ah! Oui, oui, si on avait osé, nous étions des enfants. Voulez-vous que nous rattrapions le temps perdu... peut-on encore?⁴⁷.

⁴³ *Op. cit.*, pág. 40.

⁴⁴ *Op. cit.*, pág. 52.

⁴⁵ *Op. cit.*, pág. 60.

⁴⁶ *Op. cit.*, pág. 80.

⁴⁷ *Op. cit.*, pág. 57.

La Vieille, *au Photographeur*: Vous croyez vraiment, vraiment, que l'on peut avoir des enfants à tout âge?...⁴⁸.

6.1. LA VIEJA.

Es significativo que sea casi siempre la Vieja quien concrete lugares, situaciones, personas o recuerdos. Es su forma de arraigarse a una realidad definitivamente liquidada: su alusión a Francisco I refleja la pérdida de la noción temporal: “Ne te penche pas, tu pourrais tomber dans l'eau. Tu sais ce qui est arrivé à François I. Faut faire attention⁴⁹”. No obstante, la Vieja arranca al Viejo de la incursión en el pasado remoto:

Le Vieux: Je ne me rappelle pas l'endroit (...) / C'est trop loin, je ne peux plus... le rattraper où était-ce?

La Vieille: (...) Tu n'as pas le droit de taire ton message; il faut que tu le révèles aux hommes, ils l'attendent... / (...) cette réunion est importante, il faut qu'ils viennent tous ce soir⁵⁰.

6.2. EL VIEJO.

El Viejo es la imagen de la mediocridad; la categoría de este defecto es de tal grado que ni siquiera alcanza a ser un gran fracasado. Es un fracasado mediocre. Pocas veces el teatro ha mostrado una dimensión tan cruda de la derrota del hombre en la consecución de sus ideales. La derrota de estos Viejos se fundamenta en la actitud básica que, aun ahora, han elegido para afrontar la existencia: fingir. Es el juego que juegan en medio de la soledad y el tedio. Son juegos infantiles de niños viejos y delirantes: muestran de esta manera el rostro patético de payasos envejecidos.

Las referencias de Ionesco al espacio situacional de *Las Sillas* son la reiteración constante de lo teatral, de la existencia como mera representación. Llegados ya al parecer todos los invitados, el Viejo y la Vieja inician otra etapa del fingimiento o actuación: ahora son vendedora de programas y acomodador. Ocultos nuevamente bajo una falsa identidad, repiten el proceso de lo inauténtico. Enfrentados con la culpa trascendente, vislumbraron la posibilidad de la identificación mediante el dolor y los

⁴⁸ *Op. cit.*, pág. 58.

⁴⁹ *Op. cit.*, pág. 33.

⁵⁰ *Op. cit.*, págs. 41-43.

remordimientos, pero situados en el ámbito que ha desvirtuado su existencia, insisten en la regresión a un sistema falso.

Para el Viejo la reiterada apetencia de ser “jefe” termina por perder su semántica. En consecuencia, pudo haber sido cualquier cosa, ahora es simplemente nada. Todo se ha perdido, se rechazó en beneficio de la aceptación de los valores inmediatos y fungibles. Añora las “nieves de antaño” y la mujer que entonces amaba. Pero el deterioro del tiempo surgió en el rostro de su “Bella”, que aparece como el símbolo evidenciado de la degradación, a lo que lo temporal somete al ser que sólo manifestó su presencia mediante lo superficial: la nariz de la Bella ha crecido, sus ojos se ven descoloridos, las orejas se han prolongado en una puntiagudez un tanto siniestra. La Vieja, a su vez, descubrirá un aspecto sorprendente de su personalidad al mostrarse, repentinamente, dueña de una grotesca lascivia. Tal vez su lujuria insatisfecha pueda interpretarse como la consecuencia del sometimiento a la reglamentación burguesa del matrimonio; porque, en el fondo, la concreción de su lascivia sólo demuestra angustia y temor; es el mismo tipo de angustia del Viejo por la irrecuperabilidad de cuanto rechazó por timidez, cobardía e interés.

7. EL OBJETO Y EL MOVIMIENTO.

El objeto, en la creación de Eugène Ionesco, desempeña un papel esencial: “Les objets, déclarait-il, deviennent alors des espèces de mots, constituant un langage”⁵¹. Su imaginación es fundamentalmente visual y su dramaturgia espectacular, como lo demuestran las indicaciones escénicas extremadamente abundantes y precisas. Con esta pieza, comprobamos que el teatro es, conforme a la etimología, el lugar donde se da a ver algo, el objeto propuesto a la mirada. *Las Sillas* pertenece a un teatro donde predomina el espectáculo, donde, según el ideal del autor, “l’invisible devient visible, où l’idée se fait image concrète, réalité, où le problème prend chair”⁵². Porque las sillas son, según Marie-Claude Hubert, “personajes–objetos” “jouant toutes seules, à mi-

⁵¹ R. Lamont. “Entretien avec Ionesco”, *Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault*, n° 53 (février 1966), págs. 26-29.

⁵² E. Ionesco (1966). “Notes sur le théâtre”, *Notes et Contre-Notes*, op. cit., pág. 307.

chemin entre le figurant et le décor”⁵³. A partir de cierto momento, las sillas ya no representan a personajes determinados (La Dama, el Fotograbador), sino que simbolizan, por sí solas, a la multitud y cobran autonomía interpretativa. Por tanto, el objeto, en este teatro, lejos de no ser más que un instrumento inmóvil y pasivo del decorado, actúa y se dinamiza. El espacio escénico está animado por un movimiento perpetuo y acelerado (“une architecture mouvante”⁵⁴), y el espectáculo de las sillas se presenta como un “ballet” cuyos objetos son los personajes y la puesta en escena la coreografía. La entrada y corporeidad de los cientos de personajes que han de llenar el teatro sólo viene marcado por los movimientos de los anfitriones. Al margen de permanecer arbitrario, o sencillamente constante, el “ballet” de las sillas está sometido a un principio esencial de aceleración, donde se reconoce la afición de Ionesco por los fenómenos que obedecen a un proceso de mecanización. Sobre este aspecto, Dolores Bermúdez⁵⁵ observa que las obras de Ionesco, por lo menos en sus inicios, constituyen un intento de concreción de los elementos: concreción de las situaciones pero también del dinamismo de la acción. Dicha necesidad de materializar traduce el deseo constante de espacializar el texto. Esta dinamización de la acción se presenta bajo una doble forma: proliferación-acumulación por lo que respeta a los objetos, y el desdoblamiento-metamorfosis que afecta a los personajes. La proliferación de sillas y la aceleración de movimientos son los elementos que imponen el ritmo frenético del ballet de las sillas que invaden el escenario, invasión que delata -según el propio Ionesco- no la materia, sino la nada. Personajes y objetos quedan arrastrados por un movimiento vertiginoso cuyo ritmo acelerado parece sometido a una mecánica inhumana, disparatada, incontrolable y destructora. El movimiento, paradójicamente, no es aquí señal y fuente de vida, sino instrumento y manifestación de la muerte. Como el amontonamiento de los muebles, bajo el cual queda sepultado *El Nuevo inquilino*, la invasión de las sillas vacías aplasta a los personajes oprimidos bajo el peso de la insignificancia de su existencia. Y es aquel movimiento el que ordena y conforma la progresión de la obra.

⁵³ M.-C. Hubert (1990). Eugène Ionesco, *op. cit.*, pág. 105.

⁵⁴ C. Bonnefoy (1966). *Entretiens avec Eugène Ionesco*, *op. cit.*, pág. 98.

⁵⁵ M. D. Bermúdez. “Mecánica y geometría de la acción en la obra de E. Ionesco”, *Anales de la Universidad de Cádiz*. VII-VIII. Tomo I, 1990-1991, págs. 87-96.

Porque una obra, al modo de ver de Eugène Ionesco, es ante todo una “construcción” cuyos personajes y situación no son más que la materia prima: “La vraie pièce de théâtre, pour moi, c’est plutôt une construction qu’une histoire”⁵⁶. El “drama puro” al que tiende, análogo a lo que es en pintura un cuadro no figurativo, sólo resultaría de una oposición de formas, líneas, antagonismos abstractos, sin motivaciones psicológicas:

Je voudrais pouvoir, quelquefois, pour ma part, dépouiller l’action théâtrale de tout ce qu’elle a de particulier: son intrigue, les traits accidentels de ses personnages, leur nom, leur appartenance sociale, leur cadre historique, les raisons apparentes du conflit dramatique, toutes justifications, toutes explications, toute la logique du conflit⁵⁷.

Con respecto al desdoblamiento-metamorfosis de los personajes que Ionesco aplica en sus obras, Dolores Bermúdez observa que el rechazo de la lógica aristotélica acarrea la sustitución del principio de linealidad por el de simultaneidad. Añade que dicho abandono implica la pérdida del criterio de coherencia. A la hora de la construcción del personaje, éste es sustituido por la identidad y simultaneidad de los contrarios. Por ejemplo, en la segunda parte de la obra, con la invisible llegada masiva de los personajes, el ritmo se intensifica y las réplicas de la Vieja se presentan la mayoría de las veces como un eco de lo expresado por el Viejo; a este respecto, D. Bermúdez cita a J. Dubois⁵⁸ que considera a los Viejos como representaciones desdobladas de un mismo ser: el uno más inteligente y más lúcido, el segundo más mediocre e intuitivo. Este mismo aspecto parece ilustrar la compañía canaria *Orgon Teatro*, cuando convierte el tema del doble en el puntal de su propuesta escénica (1995). En ciertos momentos, los ancianos llegan a ser interpretados por tres y hasta por cuatro actores/personajes. A veces este desdoblamiento en Ionesco, se recarga de intenciones que tienden a la manifestación de una personalidad escindida:

Ce jeu, tout différent de celui qu’elle a eu jusqu’à présent et de celui qu’elle aura par la suite, et qui doit révéler une personnalité cachée de la Vieille, cessera brusquement⁵⁹.

⁵⁶ E. Ionesco (1966). “Entretien avec Édith Mora”, *Notes et Contre-Notes*, op. cit., pág. 180.

⁵⁷ E. Ionesco (1966). “Notes sur le théâtre (1953)”, op. cit., pág. 298.

⁵⁸ J. Dubois. “Deux représentations de la société dans le Nouveau Théâtre”, *Revue d’histoire du théâtre*, nº 21, abril-junio 1969, págs. 151-161, citado por M. D. Bermúdez, “Mecánica y geometría de la acción en la obra de E. Ionesco”, op.cit., pág. 89.

⁵⁹ E. Ionesco. *Les Chaises*, op. cit., pág. 57.

Dolores Bermúdez termina su análisis con la descripción de las figuras geométricas que sigue el desarrollo de la acción, y que resulta ser precisamente la traducción de las soluciones adoptadas frente a la linealidad de la duración en escena: la “polarización vertical” –según la terminología empleada por Paul Vernois- y el círculo:

Las primeras obras (*Les Chaises*, *Le Maître*) están constituidas según una curva ascendente que, al llegar al punto álgido (polarización vertical) precipitan inmediatamente el final de las mismas, situación que, al reenviar al inicio de la obra, implanta el contrapunto circular⁶⁰.

7.1. LA POLARIZACIÓN VERTICAL.

Según constata Paul Vernois en su ensayo *La Dynamique Théâtrale d'Eugène Ionesco*⁶¹, es con *Las Sillas*, con sus implicaciones claramente metafísicas, cuando la verticalidad cobra todo su sentido como eje de polarización dramático. Si el Viejo quiere transmitir su mensaje, es para tratar de detener el declive de la vida, y por tanto cerrar el paso a la muerte. Dice el Viejo: “(...) plus on va, plus on s'enfoncé⁶²”. Quizás así se explica que vivan en lo alto de una torre/un faro, mientras la joven pareja del *Hambre y la Sed* viven en un sótano. Del mismo modo, el faro con su luz se adapta a su función salvadora por los mismos mensajes que puede lanzar a una humanidad en peligro. Sin embargo, la obra acaba con una caída mortal, con el suicidio de ambos Viejos, que no fueron capaces de dar algún sentido a su vida hasta el final. Conforme comenta Paul Vernois, la crítica no ha destacado suficientemente que el drama de *Las Sillas* es que los invitados rechazaron el esfuerzo de la subida hacia la luz que se les brindaba. En consecuencia a los Viejos no les quedó más opción que reunirse con esta humanidad mediocre para perderse con ella puesto que la recepción del mensaje con el que soñaban resultó imposible. Por tanto cedieron a la tentación de una zambullida en la masa, a la que también Bérenger estuvo a punto de ceder al final de *Rinoceronte*. La humanidad niveladora no acepta a los individuos que sueñan con superarse o superarla:

⁶⁰ M. D. Bermúdez. “Mecánica y geometría de la acción en la obra de Eugène Ionesco”, *op. cit.*, pág. 95.

⁶¹ P. Vernois (1972). *Op. cit.*, pág. 59.

⁶² E. Ionesco. *Les Chaises*, *op. cit.*, pág. 34.

J'ai voulu faire du sport... de l'alpinisme... on m'a tiré par les pieds pour me faire glisser... J'ai voulu monter les escaliers... On a pourri les marches. Je me suis effondré⁶³.

7.2. UNA VARIANTE DRAMATÚRGICA DEL CÍRCULO: EL ENREDO.

La alienación de los Viejos caracterizada por el vacío en el que se debaten, es aún más destacada por un movimiento escénico de enredo, o batiburrillo, que resulta de la interferencia de varios círculos. Esta concreción se apoya también en la locuacidad excesiva de los personajes; de este modo, la confusión de la expresión oral se añade a la complejidad de una coreografía dramática cuyo ajeteo desquicia a los ancianos, y da lugar a la serie de alucinaciones que invaden el espacio escénico hasta el final de la obra. A modo de introducción, Ionesco ha tenido buen cuidado de trazar un bosquejo muy preciso de la puesta en escena que él deseaba. Este dibujo representa el marco de la acción así como los desplazamientos que los actores realizan en el escenario. Como se trata de una sala situada en lo alto de un faro, las paredes son circulares. En tales circunstancias, precisamente con vistas a posibilitar un juego escénico enmarañado, Ionesco ha previsto un gran número de puertas que dan al pasillo circular de la torre. Al principio, el movimiento lento se inicia con claridad:

Depuis quelques instants déjà, le Vieux tourne à petits pas indécis de viellard ou d'enfant, autour de la Vieille. Il a pu faire un pas ou deux vers une des portes, puis revenir tourner en rond ⁶⁴.

Más tarde, la figura del embrollo se precisa:

Le Vieux, il ouvre la porte n° 7: (...)

La Vieille: (...) Elle sortira, tout en ronchonnant, par la porte n°6, rentrera par la porte n°7, tandis que le Vieux ira avec les nouveaux venus vers le devant de la scène.

La Vieille: (...) Elle sortira par la porte n°3, reviendra par la porte n° 2; le Vieux va ouvrir la porte cachée n° 9 et disparaît au moment où la Vieille réapparaît par la porte n° 3.

Un autre coup de sonnette, puis d'autres, et d'autres encore; le Vieux est débordé⁶⁵.

⁶³ *Op. cit.*, pág. 81.

⁶⁴ *Op. cit.*, pág. 44.

⁶⁵ *Op. cit.*, págs. 62, 63, 64 y 66.

En la comedia clásica, dicho embrollo progresivamente constituido por encuentros, sorpresas y quid pro quo, es decir por una serie de acontecimientos que se suceden cronológicamente y preparan lances imprevistos destinados a hacer progresar la acción, queda aquí reducido a un boceto, a una abstracción delineada por el movimiento. Los sucesos son ilusorios, los personajes ausentes, y, lejos de asistir a un desenlace, se enreda aún más el nudo de la “acción”. En definitiva, tal y como concluye Paul Vernois, no asistimos a un drama propiamente dicho, lo que supondría una apertura hacia una solución, una esperanza que el paso del tiempo tal vez posibilitaría, sino a una situación trágica invariable, representada bajo la forma de un trazado geométrico: “Le destin, “figure accélérée du temps” chez Giraudoux, prend ici l’aspect d’un mouvement infini, d’un “perpetuum mobile” qui crée le cadre spatial et désespérant de la condition humaine⁶⁶.”

Este factor dinámico es el que determina el reparto de la obra en cinco tiempos: 1) la conversación de los Viejos, 2) la llegada de los pseudo-invitados, 3) el momento culminante de intensidad sonora y de ajeteo, 4) la pseudo-llegada del emperador, y 5) el suicidio de los Viejos e intervención del Orador. Por un lado, el primer tiempo y el último se equilibran, así como el segundo y el cuarto. El momento de las incesantes llamadas al timbre, situado prácticamente en la mitad de la obra, permanece aislado en el punto culminante de una curva fónica y gestual. Además, el factor rítmico se va imponiendo gradualmente, conforme los personajes pasan del registro eufórico al registro depresivo. La distancia de estos tiempos parciales va en aumento hasta la mitad de la obra, bajo el efecto de la emoción de los personajes. Dicha técnica, que Paul Vernois denomina del *forte-dolce, forte-dolce*, se refleja en cada uno de los cinco tiempos, que empiezan siempre con una vuelta a la tranquilidad que precede a una nueva aceleración.

También observamos que los ruidos y efectos gestuales y luminotécnicos toman el relevo de la expresión vocal cuando ésta declina o se interrumpe. El conjunto de movimientos y de ruidos -dinamicidad y sonoridad- define una angustia metafísica que habrá de precipitar a ambos Viejos en la desesperación absoluta. La presión del

⁶⁶ P. Vernois (1972). *Op. cit.*, pág. 91.

movimiento alcanza tal intensidad que durante un largo lapso de tiempo, con la ausencia de palabras, se oyen las olas, las barcas, las llamadas ininterrumpidas. El movimiento, llegado a su intensidad culminante, ha terminado por desplazar a los vocablos: no son necesarias en un mundo cosificado; en él, la sola presencia de las cosas es constituyente de expresividad. La acotación del movimiento es la concreción de la nada: esto es, una imagen sin contenido.

En definitiva, el procedimiento no verbal más importante que el autor utiliza en *Las Sillas* para concretar el cambio de nivel de realidad es la transformación del movimiento natural en una mímica rítmica. En este espacio donde los objetos cobran vida, los mismos personajes se cosifican. El procedimiento que Ionesco había utilizado en *La Cantante calva* desde un punto de vista puramente satírico, forma parte del programa del “teatro total”; esta independencia concedida a la mímica produce una pantomima ritual que forma parte de otros dramas contemporáneos.

8. EL LENGUAJE.

Si el teatro es espectáculo y movimiento, de algún modo, también es lenguaje. Ionesco, en *Las Sillas*, lo mismo que en *La Cantante calva* y *La Lección*, se obstina en denunciar la vacuidad de las conversaciones reducidas a un cúmulo de fórmulas y clichés. La “crisis del lenguaje” ponía de manifiesto la “crisis del pensamiento”. La inflación de las palabras que resulta de la devaluación del sentido, el lenguaje supeditado a automatismos, ha perdido su función de expresión y de comunicación. Lejos de servirle de soporte y de asistirle, “Le mot use la pensée. Il la détériore”⁶⁷. Su estilo se caracteriza por el uso de frases cortas, discontinuas, sin oraciones subordinadas, donde predominan trivialidades y clichés, y donde el autor presenta hechos y estados anímicos sin ningún tipo de conector, lo cual revela a la postre la incoherencia del mundo. El estilo ionescuiano es paradójicamente un significante de la falta de sentido que presenta, a menudo, la existencia. Por tanto, en este ejemplo, el Viejo busca sin encontrarla una justificación a su comportamiento, y la descripción de su vida que en él hace, habla por sí sola del grado de ilusión que presenta:

⁶⁷ E. Ionesco (1967). *Journal en miettes*, op. cit., pág. 104.

Le Vieux.- Je ne suis pas comme les autres/, j'ai un idéal dans la vie/. Je suis peut-être doué/, comme tu dis/, j'ai du talent/, mais je n'ai pas de facilité/. J'ai bien accompli mon office de maréchal des logis/, j'ai toujours été à la hauteur de la situation/, honorablement/, cela pourrait suffire...⁶⁸.

Por tanto, el movimiento dramático que ordena los temas es, ante todo y una vez más, el flujo de la palabra. Los recuerdos, los sueños y los personajes invisibles no existen más que a través de los vocablos que profieren los personajes. Las enumeraciones derivan hacia el inventario y el encadenamiento metonímico. Por ejemplo, se citan las divisiones del tiempo, las partes del cuerpo o el nombre de las profesiones:

Le Vieux: (...) On était tout mouillés, glacés jusqu'aux os, depuis des heures, des jours, des nuits, des semaines...".

La Vieille: "Des mois..."

Le Vieux: "... Dans la pluie... On claquait des oreilles, des pieds, des genoux, des nez, des dents...⁶⁹.

A veces la cadena metonímica atrae palabras de otro registro:

La Vieille: Les gardiens? Les évêques? Les chimistes? Les chaudronniers? Les violonistes? Les délégués? Les présidents? Les policiers? Les marchands? Les bâtiments? Les porte-plume? Les chromosomes?⁷⁰.

Otras veces, el vínculo asociativo ya no es la metonimia sino la homofonía:

La Vieille: Le pape, les papillons et les papiers?

La Vieille, *riant*: "Alors, on a ri du drôle, alors arrivé tout nu, on a ri, la malle, la malle de riz, le riz au ventre, à terre..."

La Vieille, (...): Pour préparer des crêpes de Chine? Un oeuf de boeuf, une heure de beurre, du sucre gastrique. (...) Vous avez des doigts adroits...⁷¹.

Estas últimas enumeraciones son burlescas o humorísticas. Pero el juego no es totalmente gratuito. De las asociaciones surgen imágenes insólitas que revelan, como un lapsus, pensamientos que uno no se atreve a reconocer.

⁶⁸ E. Ionesco. *Les Chaises*, op. cit., pág. 40.

⁶⁹ *Op. cit.*, pág. 36.

⁷⁰ *Op. cit.*, pág. 43.

⁷¹ *Op. cit.*, págs. 43, 38 y 58 respectivamente.

Por momentos, el flujo de las palabras acarrea máximas morales y citas literarias que asoman a la superficie antes de desaparecer, como el recuerdo de la fórmula de Rimbaud “Je est un autre”, o la parodia del precepto evangélico “Mes enfants, aimez-vous les uns les autres”:

Le Vieux: Je ne suis pas moi-même. Je suis un autre. Je suis l'un dans l'autre.

La Vieille: Mes enfants, méfiez-vous les uns des autres⁷².

El movimiento de este discurso mecánico, de esta logorrea, va progresivamente in crescendo hasta que, de pronto, se detiene. El diálogo íntimo se convierte en una verborrea insípida, conforme el flujo de las palabras aumenta: el Viejo declama de pie en una silla, mientras la Vieja repite en eco sus palabras. Después de los vivas que gritan al Emperador, se arrojan al agua y todo cesa; de aquí en adelante no se oirá más que los sonidos guturales del Orador sordomudo.

Acerca de la función que cumple el lenguaje para con los Viejos, Serge Doubrovsky⁷³ comenta que la Vieja, como Claudel, cree que el lenguaje opera la unión del ser con el hombre, que constituye una salvación, un modo de llenar el vacío, de colmar la soledad. En esta obra, como en *La Cantante calva*, se va a tratar de probar la duplicidad y el fracaso de la palabra. Con ella, procuramos cubrir nuestro vacío interior y lo absurdo del mundo exterior bajo un velo de racionalidad; porque la racionalidad a la que nos agarramos desesperadamente sólo existe de manera aparente a través del verbo, es una creación suya. De hecho, en *Las Sillas* el autor nos presenta una situación verbal cuidadosamente viciada desde el inicio: dos ancianos dialogan con invitados que no existen, y sus declaraciones, al no dirigirse a nadie, se diluyen literalmente bajo nuestra mirada. Y es que el lenguaje, por naturaleza, está destinado al otro: hablar es salir de sí mismo, esbozar una relación social, pasar de la subjetividad a un principio de universo humano. Si se plantea una situación-límite donde la relación con el otro no es más que ficticia, la palabra se anula enseguida. Entonces lo que surge de sus escombros es el núcleo inhumano de silencio que no logró romper. Una vez levantada su finísima

⁷² *Op. cit.*, pág. 74.

⁷³ S. Doubrovsky. “Le rire d'Eugène Ionesco”, *Nouvelle Revue Française*, n° 86, 1er février 1960, págs. 318-319.

película de sentido, este lenguaje descubre un abismo en el que Ionesco sume a sus personajes, y también a nosotros, lectores y espectadores. Así pues, la palabra humana disparatada deja lugar al silencio; es decir, la lectura, a una humanidad ficticia, de un mensaje que transmite un Orador que deja oír gemidos de mudo. La última palabra, para Ionesco, es justamente el silencio. El final de la obra nos revela claramente la voluntad que anima toda la destrucción del lenguaje en el teatro del dramaturgo que ya comentamos a propósito de *La Cantante calva*: encubrir con el silencio del universo la ausencia de humanidad. De hecho, el drama de Ionesco queda más profundamente analizado si destacamos el importante papel que desarrolla dicho silencio. A este respecto, en un brillante artículo titulado “El silencio teatral como signo complejo a propósito de *Les Chaises* de Ionesco”⁷⁴, la autora Luisa Amo Moreno lleva a cabo un análisis muy acertado de su función determinante y decisiva en la configuración del sentido de la obra.

Las Sillas, alegoría de la soledad y el vacío, recurre frecuentemente a una explicitación clara del silencio, especialmente patente en la primera parte de la obra y en las últimas palabras de los personajes, diluyéndose totalmente en la parte central de la pieza. Esta disparidad no obedece a un desequilibrio estructural; al contrario, además de poseer una evidente función en la estructura de la obra, obedece a la voluntad del autor de manifestar esa misma sensación de vacío, de imperio de la nada a través de dos vías tan opuestas como contradictorias.

Así, en una primera etapa, los dos ancianos se encuentran solos, ante ellos mismos y su incomunicación; incomunicación y soledad agudizados considerablemente por la paralización de este discurso monótono, repetitivo e inconsistente que rememoran continuamente sin afrontar la realidad:

La Vieille: (...) Ah! Cette maison, cette île, je ne peux m’y habituer; tout entourée d’eau... de l’eau sous les fenêtres, jusqu’à l’horizon...

La Vieille et le Vieux, la Vieille traînant le Vieux, se dirigent vers les deux chaises au devant de la scène; le Vieux s’assoit tout naturellement sur les genoux de la Vieille.

⁷⁴ L. Amo Moreno, “El silencio teatral como signo complejo. A propósito de *Les Chaises* de Ionesco”, *Alfinge*, 1986, págs. 143-155.

Le Vieux: Il est 6 heures de l'après-midi... Il fait déjà nuit⁷⁵.

Por el contrario, a partir del momento en que los dos Viejos deciden alterar la monotonía de sus veladas convocando una reunión de gente, dicha explicitación del silencio desaparece. Su función, en lugar de ser ejercida por la ausencia, se materializa a través de una presencia obsesiva. Los invitados, cada vez más numerosos, solamente son percibidos por las incontrolables llamadas al timbre y por la gran cantidad de sillas que van invadiendo progresivamente la escena. El hacinamiento de sillas va aumentando asimismo la distancia física que había unido a los Viejos durante toda su existencia. Situados en ambos extremos de la habitación, las frases que se dirigen los esposos, cada vez menos perceptibles, se convierten en un verdadero galimatías:

La Vieille: Ça va merci... Quel mauvais temps! Comme il fait beau! (*À part*) J'ai peur quand même... Qu'est-ce que je fais là?... (*Elle crie:*) Mon chou! Mon chou!...

Chacun de son côté parlera aux invités.

Le Vieux: Pour empêcher l'exploitation de l'homme par l'homme, il nous faut de l'argent, de l'argent, encore de l'argent!

La Vieille: Mon chou! (*Puis accaparée par des amis:*) Oui, mon mari est là, c'est lui qui organise... là-bas... oh! Vous n'y arriverez pas... il faudrait pouvoir traverser, il est avec des amis...

Le Vieux: Certainement pas... je l'ai toujours dit... la logique pure, ça n'existe pas... c'est de l'imitation...⁷⁶.

Esta irrupción súbita –aunque no inesperada– del silencio, de la ausencia más pura y evidente de palabras, no es sino la violenta aparición de la muerte, una muerte anunciada en los silencios iniciales de la obra y relegada u ocultada voluntariamente, porque temida, en la presencia de ese gentío abrumador. Silencio que Luisa Amo califica de “metasilencio” en la medida en que, a través de sí mismo, habla del silencio postrero del ser y de la muerte.

La única posibilidad de escapatoria al tiempo y a la muerte, como ya comentamos, es esa constante y rancia -aunque ficticia- mirada hacia el pasado, ese vivir en un pasado siempre mejor. Sin embargo, los silencios anulan ese poder catártico

⁷⁵ E. Ionesco. *Les Chaises*, op. cit., pág. 34.

⁷⁶ Op. cit., págs. 73-74.

que posee tal rememoración al convertirse en la expresión máxima y palpable de la fugacidad del tiempo. En este sentido capta la Vieja el silencio inaugurado por su marido y extrae de la indecisión que se escapa de las palabras del mismo, ajadas por la monotonía, un indicio de concienciación de la incapacidad del pasado para borrar los efectos del tiempo:

Le Vieux: ... Dans la pluie... On claquait des oreilles, des pieds, des genoux, des nez, des dents... il y a de ça quatre-vingts ans. Il ne nous ont pas permis d'entrer... ils auraient pu au moins ouvrir la porte du jardin... (*Silence*)

La Vieille: Dans le jardin l'herbe était mouillée⁷⁷.

Pero su intervención, retomando el hilo de la historia, contrarresta esa vacilación momentánea del esposo. Estos dos seres, unidos sentimentalmente en el pasado, necesitan de éste para prolongar su agonizante alianza, y de ello se servirá la anciana, quien inicia el sempiterno relato:

La Vieille: Dis-moi l'histoire, tu sais, l'histoire: *Alors on a ri...*

Le Vieux: Encore?... J'en ai assez... *Alors on a ri?* Encore celle-là... tu me demandes toujours la même chose!... "*Alors on a ri*"... Mais c'est monotone... Depuis soixante-quinze ans que nous sommes mariés, tous les soirs, absolument tous les soirs, tu me fais raconter la même histoire, tu me fais imiter les mêmes personnes, les mêmes mois... toujours pareil... parlons d'autre chose...⁷⁸.

De la misma manera que Sémiramis se sirve de la historia para perpetuar la relación con su marido, arma eficaz contra esos silencios que tienen como consecuencia más nefasta la conciencia de la temporalidad, según apunta Luisa Amo, Ionesco utiliza la ausencia de palabras como elemento estructural del drama. En efecto, ya sea por su valor como evidenciador del paso del tiempo, de una muerte progresiva e irrevocable o de la incomunicación entre esos seres, los silencios intentan en numerosas ocasiones alterar las situaciones, poseyendo así una función de tipo estructural. El silencio como período de espera modifica esencialmente la situación que actúa como contexto de aquél. Si existe una pequeña tensión en potencia entre los personajes, ésta se verá de alguna manera alterada por este lapsus en la conversación, ya sea decayendo o reforzándose en la desaparición de los gestos y las palabras:

⁷⁷ *Op. cit.*, pág. 36.

⁷⁸ *Op. cit.*, págs. 35-36.

La Vieille: Ne t'énerve pas mon chou, je ne veux pas t'ennuyer, tu es tellement négligent, comme tous les grands génies; cette réunion est importante, il faut qu'ils viennent tous ce soir. Peux-tu compter sur eux? Ont-ils promis?

Le Vieux: Bois ton thé, Sémiramis.

La Vieille: Le pape, les papillons et les papiers?⁷⁹.

Este silencio ha dado lugar a una relajación de la tensión, originada por las palabras del Viejo, que intenta, sin conseguirlo, anular la continua intromisión de Sémiramis en su vida. La frase “Bois ton thé” es empleada por el Viejo en tres ocasiones a lo largo de toda la pieza con idéntica intención: anular la presión de la anciana; y en las tres ocasiones el resultado es contraproducente.

Hasta ahora se ha recurrido a los silencios que el propio autor explicita en la obra como material de estudio. Existen, sin embargo, otro tipo de pausas absolutas, conseguidas, según se analiza en el mencionado estudio, por “la paralización de todos los sistemas significantes que se manifiestan en el espacio, que se desprenden de las palabras de los personajes”⁸⁰. El espacio físico inaugurado por la ausencia de palabras en la representación no sólo es utilizado como ámbito de la percepción pura del paso del tiempo, sino que a menudo se sirve el autor de él como un blanco donde los gestos, la mímica e incluso los efectos sonoros pueden poner en evidencia su carácter performativo. Quien mejor asume la personificación de esa ruptura del movimiento es el Orador, personaje enigmático y contradictorio cuya función dramática es incapaz de realizar. Su defecto físico -sordomudez-, que le impide emitir o recibir alguna palabra, denota una traición de su apelativo. Efectivamente, cada una de las frases que se refieren a su personaje llevan, de una forma u otra, la marca del silencio:

“... la porte s'ouvre toute grande, silencieusement; puis l'Orateur apparaît (...) L'Orateur, arrivé au fond, enlève son chapeau, s'incline en silence...” (...) (Automatiquement, silencieusement, l'Orateur signe et distribue d'innombrables autographes)⁸¹.

En definitiva, el proceso angustioso e inútil de la búsqueda de la identidad perdida que resume el desarrollo dramático de la obra, no recurre tanto al lenguaje

⁷⁹ *Op. cit.*, pág. 43.

⁸⁰ L. Amo Moreno. *Op. cit.*, pág.154.

⁸¹ E. Ionesco. *Les Chaises*, *op. cit.*, págs. 85 y 86.

verbal como a una aproximación insólita del código performativo. Como dijimos, *Las Sillas* ofrece una reiteración constante de lo teatral y de la existencia como mera representación. La misma situación verbal que se resuelve, al final, en el silencio más absoluto, cede el protagonismo a los gestos, a la mímica, a los objetos, e incluso a los efectos sonoros que en tal “período de espera” exhiben su carácter performativo.

Por esta razón esencial, la propia índole de este texto limitará el trabajo de traducción, siendo, en este caso, labor de los directores escénicos colocar sus montajes a la altura de esta obra tan innovadora, y seleccionar los códigos más acordes a la buena comprensión del público receptor, y/o al efecto que quieran conseguir.

II. LAS TRADUCCIONES DE *LAS SILLAS*.

1. ESTUDIO MACROESTRUCTURAL.

Cuadro 1.- Orden cronológico

Descriptor (Traductor-año-tipo de edición)	%	Números absolutos	Observaciones
Trives-57E	100	-	2R se suprimieron frente a la adición de 1 réplica y a la descomposición de otra.
Echávarri-61L	100.1	+1R	2R se suprimieron y una se fusionó con la anterior (-3R) frente a la adición de 2 réplicas nuevas y a la descomposición de otras dos (+4R)
Barceló-70L	100.3	+2R	
Llácer-73L	98.8	-6R	-9R que se fusionaron con las anteriores frente a la adición de 2 réplicas nuevas y a la descomposición de otra (+3R)
Salabert-84L	100.5	+3R	
Tarrida-90L	100		
López Ojeda-95E	94.4	-30R	Ver cuadro 4
Hinojosa-97E	103.8	+21R	1R se suprimió frente a la adición de 2 réplicas y a la descomposición de 20 réplicas.

Cuadro 2.- Porcentajes

%	Números absolutos	Descriptor (Traductor-año-tipo de edición)
94.4	-30R	López Ojeda-95E
98.8	-6R	Llácer-73L
100	-	Trives-57E
100	-	Tarrida-90L
100.1	+1R	Echávarri-61L
100.3	+2R	Barceló-70L
100.5	+3R	Salabert-84L
103.8	+21R	Hinojosa-97E

Cuadro 3.- Números absolutos

Números absolutos	Descriptor (Traductor-año-tipo de edición)	%
+21R	Hinojosa-97E	103.8
+3R	Salabert-84L	100.5
+2R	Barceló-70L	100.3
+1R	Echávarri-61L	100.1
-	Tarrida-90L	100
-	Trives-57E	100
-6R	Llácer-73L	98.8
-30R	López Ojeda-95E	94.4

Cuadro 4.- Versión de Leandro López Ojeda (1995)

	TO (1958)	L. López Ojeda	Alteración
Escena 0 / Parte 1 ⇒ R. 9	9R	19R	+10R
Escena 0 / Parte 2 ⇒ R. 26	17R	27R	+10R
Escena 1 / Parte 1 ⇒ R. 32	6R	6R	-
Escena 1 / Parte 2 ⇒ R. 64	32R	36R	+4R
Escena 1 / Parte 3 ⇒ R. 87	23R	15R	-8R
Escena 1 / Parte 4 ⇒ R. 101	14R	16R	+2R
Escena 1 / Parte 5 ⇒ R. 122	21R	23R	+2R
Escena 1 / Parte 6 ⇒ R. 152	30R	44R	+14R
Escena 2 ⇒ R. 196	44R	39R	-5R
Escena 3 ⇒ R. 229	33R	34R	+1R
Escena 4 / Parte 1 ⇒ R. 230	1R	3R	+2R
Escena 4 / Parte 2 ⇒ R. 261	31R	26R	-5R
Escena 4 / Parte 3 ⇒ R. 291	30R	36R	+6R
Escena 5 / Parte 1 ⇒ R. 315	24R	21R	-3R
Escena 5 / Parte 2 ⇒ R. 337	22R	5R	-17R
Escena 5 / Parte 3	-	Acotación	-
Escena 6 / Parte 1 ⇒ R. 340	3R	1R	-2R
Escena 6 / Parte 2 ⇒ R. 358	18R	11R	-7R
Escena 6 / Parte 3 ⇒ R. 397	39R	30R	-9R
Escena 7 / Parte 1 ⇒ R. 487	90R	65R	-25R
Escena 8 / Parte 1 ⇒ R. 521	34R	27R	-7R
Escena 8 / Parte 2 ⇒ R. 535	14R	19R	+5R
Escena 8 / Parte 3 ⇒ R. 541	6R	8R	+2R
TOTAL	541R	511R	-30R

1.1. LA TRADUCCIÓN DE TRINO MARTÍNEZ TRIVES (1957⁸²).

Esta traducción, que resulta ser la primera que se hizo al castellano, fue encontrada en un informe de censura en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, y no se llegó a publicar. Presenta dos réplicas menos que el original, y dos nuevas réplicas más, procedentes de la repetición y de la descomposición que detallamos en el Anexo II. Por tanto, a la postre, el número de réplicas se adecua al del texto francés.

1.2. LA TRADUCCIÓN DE LUIS ECHÁVARRI (LOSADA, 1961⁸³).

Se trata de una traducción fidedigna ya que sólo ofrece una réplica más con respecto al texto original. Según consta en el Anexo II, en ella se suprimieron tres réplicas y se añadieron cuatro; dos de las ellas proceden de una descomposición y otras dos repiten el contenido de la réplica anterior. Por tanto, el texto traducido puede considerarse, como en el caso de la traducción de *La Cantante calva* que también realizó Echávarri para Losada, una traducción literal dedicada a un público lector que servirá de base para posteriores adaptaciones escénicas.

1.3. LA TRADUCCIÓN DE MIGUEL SALABERT (ALIANZA, 1984, 1995⁸⁴).

Conforme comentamos para *La Cantante calva*, M. Salabert se limitó a realizar una revisión castellana de la traducción argentina. Esta traducción no presenta diferencias notables con respecto al texto de Losada. Aquí se respetan dos de las réplicas que suprimía Echávarri: por tanto, al final, esta traducción presenta tres réplicas más que el texto original, procedentes de la descomposición y de la repetición.

⁸² T. Marínez Trives. Informe de Censura, expediente., nº 114/57, fecha: 15/3/1957.

⁸³ L. Echávarri. *Teatro (La Cantante calva, La Lección, Jacobo o la Sumisión, Las Sillas, Víctimas del deber, Amadeo o cómo salir del paso)*, Buenos Aires, editorial Losada, S. A., 1961, 1964.

⁸⁴ M. Salabert. *Eugène Ionesco. Las Sillas, La Lección, El Maestro*, Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1984, 1995.

1.4. LA TRADUCCIÓN DE ELENA LLÁCER (AGUILAR, 1974⁸⁵).

Como en el caso anterior, este texto se presenta como una revisión al castellano de la traducción argentina de Echávarri. Aquí observamos nueve réplicas menos que se fusionaron con las anteriores y tres réplicas más que resultan de la repetición y de la descomposición. Por tanto, finalmente, seis réplicas se suprimieron. No debemos olvidar que la traductora tiene la costumbre de juntar las réplicas atribuidas a un mismo personaje, con lo cual, en realidad, el texto castellano no se desvía demasiado de su original y del texto de Losada del que parte.

1.5. LA TRADUCCIÓN DE PEDRO BARCELÓ EN *TEATRO FRANCÉS DE VANGUARDIA*, AGUILAR, 1970⁸⁶.

Esta traducción presenta una réplica menos que se fusionó con la anterior, y tres réplicas más, una procedente de la repetición y dos de la descomposición, precisamente las mismas réplicas que añadió Echávarri en su traducción. Con lo cual prácticamente no se aleja del original.

1.6. LA TRADUCCIÓN AL CATALÁN DE JOAN TARRIDA, EDICIONS 62, 1990⁸⁷.

En cuanto al número total de réplicas, esta traducción se adecua por completo al texto original.

1.7. LA ADAPTACIÓN LIBRE DE LEANDRO LÓPEZ OJEDA (1994).

Esta versión de *Las Sillas*, también basada en la traducción de Echávarri, puede considerarse como una adaptación, una versión libre o un texto inspirado en el original. Según comprueba el adaptador, parece existir un estilo, un modo de representar a Ionesco en pro de un supuesto respeto al autor. Poner en escena a Ionesco hoy, como a cualquier otro autor que se haya planteado romper y demoler estructuras, implica no “decir” sus palabras muertas, sino justamente ver qué palabras suyas han dejado de

⁸⁵ E. Ionesco. *Obras Completas*, Madrid, Aguilar s.a. de ediciones, 1973, 1974, revisión al español castellano de Elena Llácer.

⁸⁶ P. Barceló. *Teatro francés de vanguardia* (Georges Schéhadé. *Historia de Vasco*, Arthur Adamov. *Paolo Paoli*, Samuel Beckett. *Esperando a Godot*, Eugène Ionesco. *Las Sillas*), Madrid, Aguilar, 1970.

⁸⁷ J. Tarrida. *E. Ionesco. Teatre*, Barcelona, Edicions 62 i “La Caixa”, Les Millors obres de la literatura universal. Segle XX, 1990.

transmitir algo para intentar reemplazarlas con otras y restituirlas a la vida. En esta adaptación escénica, como suele ocurrir cuando el adaptador es a la vez director escénico, se ha optado por conseguir un diálogo más vivo y ágil, y, en este caso, más adaptado al constante cambio de ritmo por el que el director ha apostado. Esta versión se sitúa en el polo extremo de supresión -con 30 réplicas menos que el texto original- y refleja 94.4% del texto traducido. Consta de 88 nuevas réplicas que resultan en su mayoría de la repetición y de la descomposición de réplicas originales que ocasionalmente sufren una ligera adaptación. El texto original ha sufrido también supresiones -con 58 réplicas menos-, principalmente a partir de la llegada de todos los invitados, dado que, según comenta el director escénico, la incorporación del público a un clima de fiesta se rompería si se extendiera el espacio de “representación dramática”, ya que la apuesta era sobre todo lograr un clima, un encuentro con el público.

1.8. LA TRADUCCIÓN Y ADAPTACIÓN DE JOAQUÍN HINOJOSA (1997⁸⁸).

Esta versión, que tampoco se llegó a publicar, ocupa el polo extremo de adición y, por tanto, presenta 21 réplicas más que el texto original: 20 réplicas nacieron de la descomposición, dos repiten el final de la réplica anterior, respetando el fenómeno de eco que inauguraba Ionesco con las réplicas de la Vieja, y una se suprime. Como ya procedió a hacer en *La Cantante calva*, el traductor opta, casi sistemáticamente, por descomponer las tiradas y resolverlas en un diálogo más ágil.

2. ESTUDIO MICROESTRUCTURAL.

2.1. EL ESTILO LÍRICO.

En sus secuencias líricas mejor logradas, Ionesco inserta verdaderos poemas en la textura del diálogo. Reconocemos estas interpolaciones por las asonancias, incluso por las rimas y los ritmos esbozados, y por la parataxis, efectos que dan lugar, por momentos, a una serie de conjuntos de versos muy armoniosos:

Texto original (pág. 41):

R.102: Le Vieux, *comme en rêve*.- “C’était au bout du bout du jardin... là était... là était... là était...” était quoi, ma chérie?

R.103: La Vieille.- La ville de Paris!

⁸⁸ E. Ionesco. *Las Sillas* (farsa trágica), traducción y adaptación de Joaquín Hinojosa, libreto de escena, Madrid, 1997.

- R.104: Le Vieux.- “Au bout, au bout du bout de la ville de Paris, était, était, était quoi?
 R.105: La Vieille.- Mon chou, était quoi, mon chou, était qui?
 R.106: Le Vieux.- C’était un lieu, un temps exquis...
 R.107: La Vieille.- C’était un temps si beau, tu crois?
 R.108: Le Vieux.- Je ne me rappelle pas l’endroit...
 R.109: La Vieille.- Ne te fatigue donc pas l’esprit...

Esta cantinela termina por tropezar con el ritmo entrecortado de una canción infantil:

Texto original (pág. 42):

- R.110: Le Vieux.- C’est trop loin, je ne peux plus... le rattraper... où était-ce?
 R.111: La Vieille.- Mais quoi?
 R.112: Le Vieux.- Ce que je.. ce que ji... où était-ce? Et qui?
 R.113: La Vieille.- Que ce soit n’importe où, je te suivrai partout, je te suivrai, mon chou.

Las traducciones presentadas reproducen a duras penas esta serie lírica, y si, a veces, lo consiguen, se debe a la repetición diseminada que sirve de hilo conductor a la composición:

Trives (1957, págs. 8-9)⁸⁹:

- R.102: Viejo.- (...) Fue al final del final del jardín... allí había... allí había... allí había... había que, nena?
 R.103: Vieja.- ¡La ciudad de París!
 R.104: Viejo.- Al final, al final del final de la ciudad de París, había, había, había... qué?
 R. 105: Vieja.- ¿Tesoro mío, había qué, tesoro mío, había quien?
 R.106: Viejo.- Había un lugar, un tiempo delicioso.
 R. 107: Vieja.- ¿Tan buen tiempo hacía, según tú?
 R. 108: Viejo.- No recuerdo el sitio.
 R. 109: Vieja.- No canses tu imaginación...
 R.110: Viejo.- Está demasiado lejos, ya no puedo alcanzarla... dónde estaba...?
 R. 111: Vieja.- ¿A qué te refieres?
 R.112: Viejo.- Lo que eso... lo que ya... ¿dónde estaba? ¿y quien?
 R.113: Vieja.- Esté donde esté, tesoro mío, yo te seguiré donde vayas, yo te seguiré, tesoro mío.

⁸⁹ T. Martínez Trives (1957). *Op. cit.*

Echávarri (1961, pág. 120)⁹⁰, Salabert (1984, págs. 21-22)⁹¹, Llácer (1973, págs. 150-151)^{92 93}:

R.102: El Viejo (...).- Era en el extremo del extremo del jardín... Allí estaba... allí estaba... ¿Qué era lo que estaba, querida?

R.103: La Vieja.- ¡La ciudad de París!

R.104: El Viejo.- En el extremo, en el extremo del extremo de París había... ¿Qué era lo que había?

R.105: (Echávarri y Llácer) La Vieja.- ¿Qué era lo que había, querido, qué era lo que había?

(Salabert) La Vieja.- ¿Qué era lo que había, pichoncito, quién había?

R.106: El Viejo.- Había un lugar, un tiempo exquisito...

R.107: (Echávarri y Llácer) La Vieja.- ¿Tú crees que era un tiempo tan bueno?

(Salabert) La Vieja.- ¿Tú crees que hacía tan buen tiempo?

R.108: El Viejo.- No recuerdo el lugar...

R.109: (Echávarri y Llácer) La Vieja.- No te canses la cabeza.

(Salabert) La Vieja.- No te canses.

R.110: El Viejo.- Está demasiado lejos. Ya no puedo... alcanzarlo... ¿Dónde estaba?

R.111: La Vieja.- ¿Pero qué?

R.112: (Echávarri) El Viejo.- Lo que yo... lo que yo... ¿Dónde estaba? ¿Y qué era?

(Salabert) El Viejo.- Lo que yo... lo que vi... ¿Dónde estaba? ¿Y quién?

(Llácer) El Viejo.- Lo que yo... lo que yu... ¿Dónde estaba? ¿Y qué era?

R.113: Echávarri y Llácer) La Vieja.- Donde quiera que sea, yo te seguiré a todas partes; te seguiré, querido.

(Salabert) La Vieja.- Donde quiera que sea, yo te seguiré a todas partes; te seguiré, pichoncito.

Tarrida (1990, pág. 75)⁹⁴:

R.102: El Vell.- Era a l'extrem del extrem del jardí... on hi havia⁹⁵... on hi havia... on hi havia... on hi havia què, estimada?

R.103: La Vella.- Una ciutat, París!

R.104: El Vell.- A l'extrem, a l'extrem de l'extrem de la ciutat de París, hi havia, hi havia, hi havia què?

R.105: La Vella.- Què hi havia, ratolí⁹⁶, qui hi havia?

⁹⁰ L. Echávarri (1961). *Op. cit.*

⁹¹ M. Salabert (1984). *Op. cit.*

⁹² Contemplamos las traducciones de Salabert y de Llácer junto con la de Echávarri porque, como ya apuntamos, se trata de dos revisiones castellanas de la traducción argentina.

⁹³ E. Llácer. *Eugène Ionesco. Obras Completas, op. cit.*

⁹⁴ J. Tarrida (1990). *Eugène Ionesco. Teatre, op. cit.*

⁹⁵ “dónde había”.

⁹⁶ “ratoncito”.

- R.106: El Vell.- Era un lloc i un temps exquisit...
 R.107: La Vella.- Feia tan bon temps, et sembla?
 R.108: El Vell.- Del lloc no me'n recordo...
 R.109: La Vella.- No forcis la memòria, doncs...
 R.110: El Vell.- És massa llunyà, no puc... atrapar-lo... on era?...
 R.111: La Vella.- El què?
 R.112: El Vell.- El que jo... el que... on era allò: i qui era?
 R.113: La Vella.- És igual, on era, et seguiré on sigui, et seguiré, ratolí.

A nuestro parecer, las traducciones que más acertaron reflejar el ritmo y la musicalidad del original son la de Pedro Barceló y la de Joaquín Hinojosa:

Barceló (1990, págs. 365-366)⁹⁷:

- R.102: El Viejo.- (...) Era al fin del fin del jardín...; allí estaba..., allí estaba..., ¿estaba, querida?
 R.103: La Vieja.- ¡La ciudad de París!
 R.104: El Viejo.- Al fin, al fin del fin de la ciudad de París estaba, estaba, ¿estaba qué?
 R.105: La Vieja.- Cariño, ¿qué era? Cariño, ¿quién era?
 R.106: El Viejo.- Era un lugar, un tiempo exquisito.
 R.107: La Vieja.- ¿Crees que era un tiempo tan hermoso?
 R.108: El Viejo.- No me acuerdo del lugar...
 R.109: La Vieja.- No te quiebres la cabeza, ¡ea!...
 R.110: El Viejo.- Está demasiado lejos, no puedo... alcanzarlo... ¿Dónde estaba eso?
 R.111: La Vieja.- ¿El qué?
 R.112: El Viejo.- Lo que yo..., lo que... ¿Dónde estaba eso?
 R.113: La Vieja.- Esté donde esté, yo te seguiré siempre, te seguiré, cariño.

Hinojosa (1997, págs. 8-9)⁹⁸:

- R.102: El Viejo.- (...) Era al final del final del jardín... Allí estaba... allí estaba... Querida... ¿qué era lo que había allí?
 R.103: La Vieja.- ¡La ciudad de París!
 R.104: El Viejo.- Al final, al final del final de la ciudad de París, estaba, estaba, ¿qué era lo que había?
 R.105: La Vieja.- ¿Qué era lo que había, mi amor, quien estaba?
 R.106: El Viejo.- Era un lugar... con un clima maravilloso...
 R.107: La Vieja.- ¿Tú crees que hacía tan buen tiempo?
 R.108: El Viejo.- No recuerdo en donde estaba ese lugar...
 R.109: La Vieja.- No te angusties...
 R.110: El Viejo.- Está demasiado lejos, no puedo... alcanzarlo... ¿Dónde estaba?
 R.111: La Vieja.- ¿Pero el qué?

⁹⁷ P. Barceló (1990). *Teatro francés de vanguardia*, op. cit.

⁹⁸ J. Hinojosa (1997). *Libreto de escena*, op. cit.

R.112: El Viejo.- Aquello que yo... lo que yo... ¿dónde estaba? ¿Y qué era?

R.113: La Vieja.- No importa donde esté... Yo te seguiré a cualquier parte, yo te seguiré, mi amor.

El crítico, J. H. Donnard⁹⁹ considera que *Las Sillas* ofrece una versión revisada y corregida del mito de Filemón y Baucis¹⁰⁰. La comparación, plausible pero que el dramaturgo no confirmó, podría resultar acertada. En efecto, si la pareja recibe, una noche, la visita del padre de los dioses y su mensajero, los Viejos reciben en su modesto hogar –tan mísero como la choza de Filemón y Baucis- la visita de un Emperador, también llamado “salvador”. En la religión ortodoxa, “Emperador” es el término para designar a Dios. Pero, en este caso, es cuestión de un Dios invisible y mudo, parecido al Godot de Beckett, que los Viejos adoran e imploran en balde.

Además, como en el mito griego, en el instante supremo, los Viejos se despiden mutuamente. No obstante, contrariamente a la pareja griega, morirán separados, y conscientes de estarlo, de modo absurdo en un mundo absurdo. Una composición poética de corte paródico, situada al final de la obra, que cuenta el deseo de ambos de morir unidos, consigue, en algunas ocasiones, acertadas traducciones.

Texto original (pág.89):

R.524: Le Vieux, à la Vieille.- (...)

J'aurais pourtant

Voulu tellement

Finir nos os

Sous une même peau

Dans un même tombeau

De nos vieilles chairs

Nourrir les mêmes vers

Ensemble pourrir...

⁹⁹ J. H. Donnard. *Ionesco dramaturge ou l'artisan et le démon*, Paris, éditions Minard, 1966, pág. 57.

¹⁰⁰ Filemón y Baucis, en la mitología griega, son una pareja campesina de Frigia, que destaca por su amor recíproco. Cuando Zeus, padre de los dioses, y su mensajero, Hermès, recorrieron Frigia bajo apariencia humana buscando alimento y albergue, nadie los acogió excepto el anciano Filemón y su mujer, Baucis, quienes les brindaron su hospitalidad. En recompensa por su amabilidad, Zeus los salvó de un diluvio que había enviado para castigar a los frigios por su crueldad y sustituyó la humilde morada de Filemón y Baucis por un templo. El dios también les prometió otorgarles todo lo que desearan, pero ellos sólo pidieron ser sacerdotes de su templo y morir al mismo tiempo. Zeus cumplió su promesa y, cuando ellos llegaron a una edad muy avanzada, transformó a Filemón en un roble y a Baucis en un tilo, que crecieron de un solo tronco y, por lo tanto, permanecieron unidos. Este maravilloso árbol permaneció durante muchos años delante del templo y era venerado por el pueblo.

Las traducciones de Echávarri, respetada en la revisión de Llácer, y de Barceló reúnen la ventaja de seguir fiel al contenido sin obviar el aspecto rítmico:

Echávarri (1961, pág. 152) y Llácer (1973, págs. 188-189):

R.524: El Viejo, *a la Vieja*.- (...)

Quiero no obstante,
Que nuestros huesos
Terminen bajo
La misma piel,
Que los gusanos
En tumba única
Pudran la carne
De la vejez.

Barceló (1970, pág. 402):

R.524: El Viejo, *a la Vieja*.- (...)

Hubiera querido,
Cómo me habría gustado
Que nos enterraran
Bajo una igual piel,
En la misma tumba
De nuestra vieja carne,
Dando de comer
A los mismos gusanos
Y pudrirnos juntos...

Los textos de Tarrida e Hinojosa son, a nuestro parecer, los más conseguidos aunque se desvían un tanto del texto original en busca de una mayor expresividad:

Tarrida (1990, pág. 122):

R.524: El Vell, *a la Vella*.- (...)

Hauria tanmateix
Volgut així mateix
Passar l'eternitat,
De pell, carn i ossos
En gloriós farnat,
I que dels cossos xarucs
Mengessin idèntics cucs
I podrir-nos plegats...¹⁰¹.

¹⁰¹ Traducción literal: Sin embargo hubiera/ querido asimismo/ pasar la eternidad/ de piel, carne y huesos/ en una gloriosa tumba/ y que los cuerpos cansados/ los comiesen los mismos gusanos/ y pudrirnos juntos.

Hinojosa (1997, pág.38):

R.524: El Viejo, *a la Vieja*.- (...)

Con lo que yo he deseado

Que juntos pudieran estar

Nuestros cansados cuerpos

En la misma fosa final.

Y que nuestras carnes y huesos,

Pudriéndose bien juntitos,

Fueran el tierno alimento

De flores y gusanitos.

En último lugar, ofrecemos las versiones de Trives y Salabert, que no nos convencieron, por adaptar el contenido sin haber logrado, a cambio, el ritmo deseado:

Trives (1957, pág. 44):

R.524: El Viejo, *a la Vieja*.- (...)

Habría querido

Que nuestros huesos

Pudrieran juntos

Con embeleso

Un mismo sitio

Para los dos

Y una sola familia de gusanos...

¡juntos pudrir!

Salabert (1984, pág. 77):

R.524: El Viejo, *a la Vieja*.- (...)

¡Ay! ¡con lo que me hubiera

gustado a mí enterrar

nuestros rancios y viejos

huesos bajo el mismo

pellejo

en una misma tumba!

Alimentar los mismos

Gusanos

Con nuestras viejas carnes

Y pudrirnos juntitos.

2.2. LOS JUEGOS VERBALES.

Aunque estas creaciones no son frecuentes, la combinación de palabras, por analogía de sonidos o de accidentes gramaticales, iniciada con *La Cantante calva* sigue todavía en la tercera obra de Ionesco: por ejemplo, en la historia “Alors on a ri...” que el Viejo, a petición de su mujer, le repite, incansablemente, todas las noches, o en la receta culinaria que la Vieja acepta divulgar a una de las invitadas.

La secuencia “Alors on a ri...” consta de fragmentos combinados por asociaciones fonéticas y semánticas generadas por un fonema (ri: ri, riz, arriva...) o por palabras (drôle, ventre, terre...):

Texte original (pág. 37):

R.58: Le Vieux, *tandis que la Vieille se mettra à rire, doucement, gâteuse; puis progressivement, aux éclats; le Vieux rira aussi*: “Alors, on a ri, on avait mal au ventre, l’histoire était si drôle... le drôle arriva ventre à terre, ventre nu, le drôle avait du ventre... il arriva avec une malle toute pleine de riz; par terre le riz se répandit... le drôle à terre aussi, ventre à terre... alors, on a ri, on a ri, on a ri, le ventre drôle, nu de riz à terre, la malle, l’histoire au mal de riz ventre à terre, ventre nu, tout de riz, alors on a ri, le drôle alors arriva tout nu, on a ri...”

Las traducciones de Echávarri, Salabert, Llácer y Tarrida son un claro ejemplo de lo que se puede conseguir traduciendo literalmente un texto basado en juegos de palabras: sólo subsiste el sinsentido que genera este retahila de frases aberrantes e inconexas, porque desapareció el vínculo fonético y semántico que les unía:

Echávarri (1961, pág. 117), Llácer (1973, pág. 147):

R.58: El Viejo (*mientras la Vieja se echa a reír, suave y chochamente, y luego cada vez más fuerte. El Viejo ríe también*).- Entonces rieron, les dolía la barriga, pues la historia era tan graciosa... Lo gracioso llegó arrastrándose sobre el vientre, con el vientre desnudo, pues lo gracioso tenía vientre. Llegó con un baúl lleno de arroz... El arroz se diseminó por la tierra... y lo gracioso también, arrastrándose sobre el vientre. Entonces rieron, rieron, rieron el vientre gracioso, desnudo de arroz en tierra, el baúl, la historia del mal de arroz vientre en tierra, vientre desnudo, todo de arroz, y entonces rieron y lo gracioso llegó completamente desnudo y rieron...

Salabert (1984, pág. 16):

R.58: El Viejo (*mientras la Vieja se echa a reír chocheando, primero débilmente, y luego cada vez más fuerte. El Viejo ríe también*).- Entonces reímos, nos dolía la barriga, pues la historia era tan graciosa... El gracioso llegó reptando, con el vientre desnudo, pues el gracioso tenía vientre. Llegó con un baúl lleno de arroz... El arroz se diseminó por la tierra... y el gracioso también, arrastrándose sobre el vientre. Entonces reímos, reímos, reímos el vientre gracioso, desnudo de arroz en tierra, el baúl, la historia del arroz reptando por el suelo, vientre desnudo, todo de arroz, y entonces reímos y el gracioso llegó completamente desnudo y reímos.

Tarrida(1990, pág. 70):

R.58: El Vell (*Mentre que la Vella comença a riure, xaruga¹⁰², primer baixet i després, progressivament, amb grans riallades; el Vell també riu.*) Llavors, vinga riure, teníem mal de panxa, la història era tan estrafolària... l’estrafolari va

¹⁰² “atontada”.

arribar de panxa a terra, la panxa nua, perquè l'estrafolari tenia una panxa... arribava amb una maleta plena a vessar d'arròs; l'arròs es va escampar per terra... l'estrafolari també era a terra, de panxa a terra... llavors, vinga riure, i riure, i riure, la panxa estrafolària, nua d'arròs a terra, la maleta, la història del mal d'arròs de panxa a terra, la panxa nua, tot d'arròs, llavors vinga riure, l'estrafolari va arribar llavors tot nu, i venga riure...

Otras veces, para suplir la falta de vínculo formal, los traductores proceden a devolverle el sentido a la historia y la resuelven como un chiste -de paso, señalamos que, quizás, la solución hubiera sido recrear por completo la historieta-. De este modo, Barceló e Hinojosa, casi lograron esquivar la dificultad del texto, mientras que Trives demostró más torpeza en el intento:

Barceló (1970, págs. 362-363):

R.58: El Viejo.- (*Mientras que la Vieja comenzará a reír, dulcemente, tontamente; después, progresivamente, a carcajadas; el Viejo también reirá.*) Entonces nos reímos, nos dolía la tripa, la historia era tan divertida...; el bellaco llegó a toda mecha, con la tripa desnuda; el bellaco tenía tripa...; llegó con una bolsa llena de arroz; el arroz se extendió por el suelo...; el bellaco también al suelo, a todo meter...; entonces nos reímos, nos reímos, nos reímos; la tripa divertida, desnuda de arroz al suelo; la bolsa, la historia de la mala de arroz tripa al suelo, tripa desnuda, toda de arroz; entonces nos reímos; el bellaco entonces llegó desnudo, nos reímos...

Hinojosa (1997, pág. 6):

R.58: El Viejo.- Entonces... vino lo de la risa, nos dolían las tripas de tanto reírnos, lo que pasó era tan gracioso... El tipo aquél, el gracioso, llegó arrastrándose por el suelo, sobre el vientre desnudo, porque el gracioso tenía vientre,... con un saco repleto de arroz... El arroz se desparramó por el suelo... y el gracioso... también por el suelo, sobre el vientre... Entonces nos reímos, venga reírnos y reírnos... el gracioso... el vientre... desnudo... el arroz por los suelos, el saco, un follón tremendo de arroz desparramándose por el suelo, un vientre desnudo, todo de arroz, venga a reírnos, y entonces llegó el gracioso todo desnudo, y venga reírnos y reírnos...

Trives (1957, pág. 5):

R.58: Viejo.- (*En tanto que la Vieja se ríe, suavemente cojea, luego a carcajadas; el Viejo también ríe*). Entonces a ri... a risas, hasta nos dolía el vientre, el cuento era tan divertido... lo divertido arrima el vientre por tierra, vientre desnudo, lo divertido tiene vientre... él arribó con una maleta llena de arroz; por tierra, el arroz se desparramó... lo divertido también a la tierra, vientre por tierra, entonces reímos, reímos, reímos, el vientre divertido, desnudo de arroz, por tierra, la maleta, la historia del mal de arroz vientre por tierra, vientre desnudo, totalmente de arroz, entonces reímos, lo divertido arribó completamente desnudo, reímos...

El ejemplo de la receta que da la Vieja a la Dama presenta un problema difícil de superar: nos referimos a la desviación que opera Ionesco del “suc gastrique” al “sucre gastrique”. Por otro lado, permanece la dificultad de las asociaciones sonoras y verbales:

Texto original (pág. 58):

R.255: La Vieille, *tourne la tête vers la première Dame invisible*: Pour préparer des crêpes de Chine? Un oeuf de boeuf, une heure de beurre, du sucre gastrique. (*Au Photographeur*:) Vous avez des doigts adroits, ah... tout de mê-ê-me!... oh-oh-oh-oh.

Una vez más, Echávarri, Llácer, Salabert y Tarrida optaron por una traducción muy fiel al original; Trives y Barceló procuraron devolver algunas de las asociaciones sonoras, lo cual se llevó de forma más sistemática en el caso de Hinojosa:

Echávarri (1961, pág. 131):

R.255: La Vieja (*vuelve la cabeza hacia la primera dama invisible*).- ¿Para preparar fillós de China? Un huevo de buey, una libra de manteca y azúcar gástrico. (*Al Fotograbador*.) Tiene usted dedos hábiles. ¡Ah, sin embargo...! ¡Oh, oh, oh!

Llácer (1973, pág. 164):

R.255: La Vieja (...).- ¿Para preparar pastas de China?...

Salabert (1984, pág.40):

R.255: La Vieja (...).- ¿Para preparar tortas de China?...

Tarrida (1990, pág. 91):

R.255: La Vella (*Gira el cap a la primera Dama invisible*.) Per fer bunyols xinesos, diu? Un ou de bou, una bodega de mantega i sucre gàstric. (*Al Fotograbador*.) Té els dits eixerits¹⁰³, vostè, ah... i ta-a-ant!... oh-oh-oh-oh.

Trives (1957, pág. 21):

R.255: Vieja.- (*Vuelve la cabeza hacia la primera Dama*) ¿Para preparar los crêpes de China? Un huevo de cuervo, quilla de mantequilla y azúcar gástrico. (*Al Fotograbador*) Tiene Vd. dedos al pelo... ¡Ah!... ¡vaya, vaya! Oh-oh-oh-oh.

Barceló (1970, pág. 379):

R.255: La Vieja.- (*Volviendo la cabeza hacia la primera Dama invisible*.) ¿Quiere la receta para los pasteles chinos? Un huevo nuevo, una orilla de mantequilla, azúcar gástrica. (*Al Fotograbador*.) Tiene usted unos hábiles dedos, ah..., desde lue-e-e-ego!... ¡Oh, oh,oh,oh!

¹⁰³ “Tiene los dedos ágiles”.

Hinojosa (1997, pág. 19):

R.255: La Vieja.- (*Volviendo la cabeza hacia la Dama*) ¿Para preparar buñuelos de viento? Sí, mujer. Una vagina... de harina, una carretilla... de mantequilla, una propina... de azúcar fina y, para el viento, un golpecito... con un abanico. (*Al Fotgrabador*) Ah, desde luego es usted un experto usando los dedos... Ay, aaaah, aaah, aah...

Otro juego de palabras ha sido ingeniosamente recreado por Trives, Salabert e Hinojosa; los demás traductores abandonaron el vínculo semántico entre “emprunter” y “devoir beaucoup d’argent”, fijándose en el sentido figurado de la expresión “avoir un air emprunté”, es decir, tener “un aire, o un aspecto falso, forzado”:

Texto original (pág. 74):

R.368: La Vieille.- Il a l’air emprunté. Il nous doit beaucoup d’argent.

Echávarri (1961, pág. 141), Llácer (1973, pág. 176):

R.368: La Vieja.- Parece hallarse incómodo. Nos debe mucho dinero.

Barceló (1970, pág. 390):

R.368: La Vieja.- Tiene un aspecto engañoso. Nos debe mucho dinero.

Tarrida (1990, pág. 106):

R.368: La Velle.- Em sembla una persona falsa. Ens deu molts diners.

Trives (1957, pág. 32)

R.368: Vieja.- Tiene un aire empeñado. Nos debe mucho dinero.

Salabert (1984, pág. 58):

R.368: La Vieja.- Parece estar de prestado. Nos debe mucho dinero.

Hinojosa (1997, pág. 28):

R.368: La Vieja.- Tiene aire de ir de prestado. Nos debe mucho dinero.

Algunos modismos burlescos conservan en las traducciones su nota pintoresca, como el calificativo poco honroso con el que el Viejo se dirige a su mujer: “Ma crotte” se convierte en el texto de Trives en “cascaroncito”, en el de Echávarri y el de Llácer en “mi boñiga” –un equivalente de estiércol de ganado-, en el de Barceló y en el de Salabert “plastita mía”, en el de Tarrida en “dolcesa meva”, y en el de Hinojosa en “caquita mía” y “mi basurita”.

El propósito de Leandro López de recuperar un teatro más espontáneo, más acorde con el principio de verdad que regía los rituales, se observa en los tramos donde el ritmo se ha incrementado, originando la yuxtaposición de réplicas cortas -parataxis- que se repiten, produciendo un ritmo obsesivo y cautivador. El adaptador maneja en varias ocasiones el retruécano, juego verbal muy apreciado por nuestro autor como ya indicamos:

Ejemplo 1 (Rs.21.1-26.10):

EL VIEJO.- (*Divertido.*).- Bebe tu té, Semiramis.

LA VIEJA.- Bebo mi té, pichoncito.

EL VIEJO.- Bebe tu té, Semíramis.

LA VIEJA.- Bebo mi té, pichoncito.

EL VIEJO.- Bebe tu té, Semíramis.

LA VIEJA.- Bebo mi té, pichoncito.

EL VIEJO.- Bebe tu té, Semiramis.

LA VIEJA.- Bebo mi té, pichoncito.

EL VIEJO.- Bebe tu té, Semíramis.

LA VIEJA.- ¡Me vomité!

Esta última réplica “¡Me vomité!” Aparece como una ligera deformación de “Bebo mi té”, a modo de retruécano. Este mismo efecto se reproduce más adelante y recuerda un mecanismo al que Ionesco recurría con frecuencia en *La Cantante calva* para introducir subrepticamente lo insólito en la más llana cotidianeidad: en su parlamento culinario la Señora Smith decía -como lo veíamos en el capítulo I- “La tarte aux coings et aux haricots a été formidable.” En vez de “La tarte aux coings et aux abricots”. A su vez Leandro López prosigue de modo idéntico:

LA VIEJA.- ¿No se podría aplazar la reunión? ¿No nos va a **fatigar** demasiado?
VIEJO/A (Vieja).- ¿No se podría aplazar la reunión? ¿No nos va a **alegrar** demasiado?

EL VIEJO.- ¿Crees de veras que eso podría **fatigarnos**?

(*A partir de aquí hay una agitación más acentuada.*)

VIEJO/A (Viejo).- ¿Crees de veras que eso podría **fastidiarnos**?

LA VIEJA.- Estás **un poco** resfriado.

VIEJO/A (Vieja).- Eres **un copo** resfriado.

EL VIEJO.- ¿Y cómo se podría **anular** la reunión?

VIEJO/A (Viejo).- ¿Y cómo se podría **coagular** la reunión?

LA VIEJA.- Invitémoslos para otra noche. **Podrías telefonear**.

VIEJO/A (Vieja).- Invitémoslos para otra noche. **Envíales un fax**.

EL VIEJO.- ¡Dios mío, ya no puedo! Es demasiado tarde. ¡Ya se habrán **embarcado**!

VIEJO/A (Viejo).- ¡Dios mío, ya no puedo! Es demasiado tarde. ¡Ya se habrán **embroncado!**

LA VIEJA.- Debías haber sido más **prudente**.

VIEJO/A (Vieja).- Debías haber sido más **creyente**.

(*Se oye el deslizamiento de una barca en el agua.*)

(*A partir de aquí el Viejo/a hace imitación exagerada de cada uno, en paralelo, en semiespejo, pero sin voz.*).

Las numerosas citas literales de los clásicos franceses, -Villon, Ronsard entre otros-, que Ionesco inserta en los diálogos dieron lugar en gran parte de las versiones castellanas a una traducción literal, salvo en el caso de Hinojosa que optó por trasladarlas buscando sus equivalencias en los clásicos españoles. De este modo el verso de François Villon “Où sont les neiges d’antan?” de *La Ballade des dames du temps jadis* fue sustituido por el famoso verso de tema amoroso de las *Coplas a la muerte del maestro de Santiago don Rodrigo Manrique su padre*, de Jorge Manrique.

Texto original (pág. 56):

R.244: Le Vieux (...)- Où sont les neiges d’antan?

Trives (1957, pág. 19):

R.244: Viejo (...)- ¿Dónde quedaron las nieves de antaño?

Echávarri (1961, pág. 129), Barceló (1970, pág. 377), Llácer (1973, pág. 163),

Salabert (1984, pág. 39):

R.244: El Viejo (...)- ¿Dónde están las nieves de antaño?

Tarrida (1990, pág. 90):

R.244: El Vell (...)- On són les neus d’antany?

Hinojosa (1997, pág. 18):

R.244: El Viejo (...)- Cómo se pasa la vida... cómo se viene la muerte,... tan callando...

El verso de Ronsard sacado del poema “Mignonne, allons voir si la rose...” siguió el mismo tratamiento de literalidad, con excepción de Hinojosa, que eligió la célebre cita de Santa Teresa de Jesús que contiene una descripción elocuente de su vida contemplativa.

Texto original (pág. 58):

R.259: La Vieille (...)- (...) Je ne veux pas cueillir les roses de la vie...

Trives (1957, pág. 21):

R.259: Vieja (...)- (...) Yo no pretendo coger las rosas de la vida...

Echávarri (1961, pág. 131), Barceló (1970, pág. 379), Llácer (1974, pág. 164),
Salabert (1984, pág. 41) :

R.259: La Vieja (...)- (...) Yo no quiero coger las rosas de la vida...

Tarrida (1990, pág. 92):

R.259: La Vella (...)- (...) Jo no vull collir més les roses de la vida...

Hinojosa (1997, pág. 19):

R.259: La Vieja (...)- (...) Yo... vivo sin vivir en mí... y muero porque no muero...

Un juego intraducible de palabras que se repite varias veces en la obra, “Maréchal des logis”, supuso una dificultad común para todos los traductores. El “maréchal des logis”, que quiere decir suboficial de caballería, se debe entender también en el sentido irónico de “Mariscal de los pisos”, como equivalente de portero o conserje. Esta duplicidad semántica era evidentemente difícil de reproducir en castellano. Con lo cual, en el conjunto de las traducciones, o se optó independientemente por una u otra de las acepciones, o se aplicó una traducción literal. No obstante, la solución que proponen Salabert e Hinojosa de traducirlo respectivamente por “furriel”, y por “sargento cuartelero”, es decir por un grado de suboficial, en el primer caso, también empleado de las caballerizas encargado de la intendencia, se aproxima bastante a la función del “Maréchal des logis”.

Texto original (1958):

R.16 (pág. 35): Le Vieux.- (...) je suis **maréchal** tout de même, **des logis**, puisque je suis concierge.

R.63 (pág. 38): La Vieille.- (...) tu aurais pu être quelque chose dans la vie, de bien plus qu’un **maréchal des logis**.

R.426 (pág. 79): Le Vieux.- (...) dans ce logis où je suis, il est vrai le **maréchal**... mais dans la hiérarchie de votre armée, je ne suis qu’un simple **maréchal des logis**...

Trives (1957):

R.16 (pág. 2): Viejo.- (...) después de todo soy **Jefe de portería** puesto que soy portero.

R.63 (pág.5): Vieja.- (...) Podrías haber sido cualquier cosa en la vida, mejor que un **Rey de portería**.

R.426 (p.36): Viejo.- (...) en este cuarto en el que yo estoy, es cierto que tengo el mando de esta casa, pero en la jerarquía de nuestros ejércitos yo sólo soy un **sargento de caballería**.

Echávarri (1961) y Llácer (1973):

R.16 (pág. 115 y pág. 145 respectivamente.): El Viejo.- (...) De todos modos soy **mariscal de la casa**, pues soy el conserje.

R.63 (pág. 117 y pág. 148 respectivamente.): La Vieja.- (...) Habrías podido ser algo en la vida, mucho más que un **mariscal-conserje**.

R.426 (pág. 144 y pág. 180 respectivamente): El Viejo.- (...) en esta casa en que soy, ciertamente, el mariscal... pero en la jerarquía de vuestro ejército no soy más que un simple **conserje**.

Salabert (1984):

R.16 (pág. 12): El Viejo.- (...) De todos modos soy mariscal, **el mariscal de la casa**, puesto que soy el portero.

R.63 (pág. 17): La Vieja.- (...) Habrías podido ser algo en la vida, mucho más que un **mariscal-portero**.

R.426: El Viejo.- (...) en esta casa en que soy, ciertamente, el mariscal... pero en la jerarquía de vuestro ejército no soy más que un simple **furriel**¹⁰⁴.

Barceló (1970):

R.16 (pág. 360): El Viejo.- (...) a pesar de todo, soy **mariscal de los pisos**, puesto que soy portero.

R.63 (pág. 363): La Vieja.- (...) habrías podido ser algo en la vida mucho más que un **mariscal de pisos**.

R.426 (pág. 394): El Viejo.- (...) en este piso en el que soy, cierto, el mariscal..., pero en la jerarquía de vuestro ejército sólo soy un simple **mariscal de los pisos**...

Joan Tarrida (1990):

R.16 (pág. 67): El Vell.- (...) al cap i a la fi soc **Mariscal d'allotjament**, perquè soc el conserge de l'edifici.

R.63 (pág. 71): La Vella.- (...) hauries pogut ser qual sevol cosa, en la vida, molt més que **Mariscal d'allotjament** en aquesta casa on.

R.426 (pág. 111): El Vell.- (...) en aquesta casa on soc, és veritat, el Mariscal... però en la jerarquía del vostre exercit jo no sóc més que un simple **Mariscal d'allotjament**...

¹⁰⁴ “Militar, generalmente cabo, que estaba encargado de la distribución de la paga, el pan y la cebada a los soldados. Cabo furriel. Empleado de las caballerizas reales encargado de los cobros y pagos”. Definición del *Diccionario de uso del español*, de María Moliner.

Hinojosa (1997):

R.16 (pág. 4): El Viejo.- (...) Al fin y al cabo soy mariscal, **mariscal de esta casa**, puesto que soy el portero.

R.63 (pág. 6): La Vieja.- (...) Habrías podido ser cualquier cosa en la vida, mucho más que **mariscal de la casa**.

R.426 (pág. 31): El Viejo.- (...) en esta casa de la que soy, ciertamente, el Mariscal... Pero en la jerarquía de vuestro ejército no sería más que un simple **sargento cuartelero**...

Una referencia culinaria dio lugar a divertidas variantes de color local:

Texto original (pág. 88):

R.522: Le Vieux.- (...) de la façon dont elle préparait ses merveilleux petits pâtés turcs, de ses **rillettes de lapin à la normandillette**...

Trives (1957, pág. 44):

R.522: Viejo.- (...) de la manera como ella preparaba sus maravillosos pastelitos de foi-gras turco, de sus **Butifarras de conejo catalanas**...

Echávarri (1961, pág. 151), Llácer (1973, pág. 188), Salabert (1984, pág. 77):

R.522: El Viejo.- (...) de la manera como preparaba sus maravillosos pastelitos turcos, sus **picadillos de conejo a la normada**...

Barceló (1970, págs. 401.402):

R.522: El Viejo.- (...) de la forma en que preparaba los pastelitos turcos, el **picadillo de conejo a la normandesita**...

Tarrida (1990, pág. 122):

R.522: El Vell.- (...) de la manera com preparava les seves meravelloses empanades turques, els seus **capolats de conill¹⁰⁵ a la normanda**...

Hinojosa (1997, pág. 37):

R.522: El Viejo.- (...) de cómo preparaba sus maravillosos pastelillos turcos, de su **estofado de conejo a la normanda**...

En la parte inicial de la obra, en tres ocasiones, la Vieja saca al Viejo de su incursión al pasado pidiéndole que reaccione, a lo cual el Viejo constesta siempre “Bois ton thé”:

Gallimard (pág. 35):

R.19: La Vieille.- Tu étais plus gai, quand tu regardais l’eau... Pour nous distraire, fais semblant comme l’autre soir.

R.20: Le Vieux.- Fais semblant toi-même, c’est ton tour.

R.21: La Vieille.- C’est ton tour.

R.22: Le Vieux.- Ton tour.

¹⁰⁵ “picadillo de conejo”.

R.23: La Vieille.- Ton tour.

R.24: Le Vieux.- Ton tour.

R.25: La Vieille.- Ton tour.

R.26: Le Vieux.- Bois ton thé, Sémiramis.

Il n'y a pas de thé évidemment.

Gallimard (pág. 42):

R.115: La Vieille.- C'est un devoir sacré. Tu n'as pas le droit de taire ton message; il faut que tu le révèles aux hommes, ils l'attendent... l'univers n'attend plus que toi.

R.116: Le Vieux.- Oui, oui, je dirai.

R.117: La Vieille.- Es-tu bien décidé? Il faut.

R.118: Le Vieux.- Bois ton thé.

Gallimard (pág. 43):

R.131: La Vieille.- Ne t'énerve pas mon chou, je ne veux pas t'ennuyer, tu es tellement négligent, comme tous les grands génies; cette réunion est importante, il faut qu'ils viennent tous ce soir. Peux-tu compter sur eux? Ont-ils promis?

R.132: Le Vieux.- Bois ton thé, Sémiramis.

Silence.

Tal frase corresponde a la traducción de una frase oriental y casi proverbial. Ionesco¹⁰⁶ comenta al respecto que, cuando se le hacía a un maestro Zen una pregunta metafísica o demasiado general, solía contestar. “En este momento, bebo mi té”. A su vez, Marie-Claude Hubert¹⁰⁷ comenta que es una manera para el Viejo de pedirle a su mujer que se meta en sus asuntos y que no le importune. De hecho, éste es el sentido que Hinojosa le da a la frase, traduciendo como “Come y calla”¹⁰⁸.

A la sazón observamos que, por regla general, la estrategia seguida por los traductores fue conservar fielmente el texto de *Las Sillas*. A diferencia de *La Cantante calva*, esta obra no presenta dificultad alguna de traslación verbal y conceptual, fuera de los casos que acabamos de reseñar: algunos juegos semánticos y sonoros característicos del estilo del autor, que procedía adaptar para que mantuvieran su carácter de juego verbal y/o sonoro, sin el cual eran tan sólo vacío parloteo; algunos aspectos lingüísticos como la reconversión de ciertos modismos y frases hechas, la traslación de ciertas

¹⁰⁶ E. Ionesco (1979). *La Quête intermittente*, op. cit., pág. 84.

¹⁰⁷ M. C. Hubert (1990). *Eugène Ionesco*, op. cit., pág. 273.

¹⁰⁸ J. Hinojosa (1997). Libreto de escena, op. cit., págs. 4, 9 y 10.

referencias culturales, cuando, por contexto cronológico, social o histórico, la traducción literal convertía el texto en insignificante (carente de significado), o en incomprensible en contra de la lógica del aquí y ahora. Sin embargo, a veces el texto se convirtió en un diálogo más fluido y ágil, con el fin de responder al gusto y hábito del público castellano, gracias al recurso empleado por algunos traductores de acortar o descomponer las réplicas largas. También el fenómeno de ecolalia, iniciado por Ionesco, se amplificó con la duplicación de las réplicas del Viejo que la Vieja, convertida en la sombra de su marido, repite incansablemente.

Si la mayoría de los traductores optaron por la literalidad, es, quizás, porque el texto goza de una autonomía y de tal riqueza que le eximen de un proceso de adaptación sistemático. Tal vez una buena estrategia de traducción sea, en este caso, elaborar un instrumento verbal que ofrezca en castellano el texto francés en la forma que más utilidad y posibilidades pudiera presentar como materia prima para una propuesta escénica.

La vanguardia teatral ha impulsado a la teoría semiológica a dar un paso decisivo, afirmando definitivamente que la puesta en escena es el lugar de la producción del sentido. En dicho proceso creativo, el texto no se traduce en los distintos sistemas escénicos de la representación, sino que interviene el conjunto de los sistemas, entre ellos el texto, para entender la puesta en escena como una puesta en relación de los distintos enunciadores. En esta nueva perspectiva, el texto dramático no es un elemento estable y definitivo, sino que está sometido a discusión a partir de las distintas fuentes de enunciación que intervienen en el hecho teatral: el espacio, el actor, el ritmo, la sonoridad y armonía de la frase. Parece ser el elemento más constante cuando, en realidad, es el más frágil y variable de la representación, lo cual refuta la antigua y tenaz teoría de la “fidelidad” de la escena con respecto al texto. La escena no es la transposición del texto, y aunque se pueda hablar de traslado del texto a la escena, de elementos de teatralidad (“matrices textuelles de représentativité”, según A. Ubersfeld¹⁰⁹), el texto queda supeditado a la intervención de la puesta en escena que le proporciona siempre una nueva visualización y concreción de enunciadores y, por tanto, se encarga de su reactualización.

¹⁰⁹ A. Ubersfeld (1977). *Lire le théâtre*, Paris, Messidor/Éditions Sociales, 1982, pág. 20.

Los directores de los montajes escénicos que presentamos a continuación aprovecharon el derroche de teatralidad que ostenta la obra, y respetaron sus necesidades sensoriales al conferir al lenguaje verbal su justa medida en una interrelación constante con los demás elementos actuantes.

III. LAS PUESTAS EN ESCENA DE *LAS SILLAS* EN ESPAÑA.

Aunque hemos podido comprobar ocho referencias de la puesta en escena de la obra entre 1957 y 1997, la documentación de la que disponíamos ha sido en general tan escasa e incompleta, que no nos ha permitido ni siquiera describir a grandes rasgos los montajes cuya ficha técnica figura en el Anexo I¹¹⁰. En consecuencia nos limitaremos en este apartado a reseñar los montajes más recientes de *Teatro Orgon* de Las Palmas de Gran Canaria (1995), y de Carles Alfaro en el Teatro de la Abadía de Madrid (1997). En ambos casos hemos podido ver la representación, entrevistar a los directores escénicos, y conseguir una cuantiosa documentación.

1. EL MONTAJE DE *TEATRO ORGON* (LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, 23 DE MARZO DE 1995).

Teatro Orgon existe desde septiembre de 1992, definiéndose como grupo de investigación y experimentación del hecho teatral y de los mecanismos que en él actúan. No tiene línea genérica determinada y el objetivo no es la mera reproducción de obras teatrales sino la profundización sistemática en la misma teatralidad como objeto de estudio y medio de creación.

1.1. EL PROCESO DE INVESTIGACIÓN.

Las Sillas forman parte de un proceso en el que se intenta trabajar y poner a prueba ciertas presunciones de salida. El punto de partida es que el teatro ha existido

¹¹⁰ Dido Pequeño Teatro (15 de abril de 1957, en sesión única), Teatro Español Universitario (27 de febrero de 1963, en sesión única), Teatro de Cámara "Los Independientes" (Gijón, Nov.- dic. de 1958), Compañía "Italo Riccordi" (Marzo-abril de 1963), Grupo de Arte y Ensayo (Córdoba, 1970), Teatro Lazarillo (Manzanares, Ciudad Real, estreno: 9 de septiembre de 1989), Teatro Orgon (Las Palmas de Gran Canaria, estreno: 23 de marzo de 1995), Teatro de la Abadía (Madrid, estreno: 6 de marzo de 1997).

siempre de algún modo como manifestación espontánea del hombre, y que lo que se conoce actualmente por teatro es sólo una etapa del mismo, y tal vez la peor etapa que de él se ha conocido. Los tres ejes fundamentales sobre los que se asientan las especulaciones teóricas de *Teatro Orgon* son: 1) la recuperación del “principio de verdad” que el teatro actual ha desechado; 2) su renuncia a entender el teatro como mera comunicación verbal. 3) reconocen con Antonin Artaud que el teatro occidental, y el arte occidental en general, no es sino el invento de una civilización enferma, que en su momento se separó de la cultura y mutiló el alma de muchos hombres, los no artistas:

Ce qui nous a perdu la culture, c'est notre idée occidentale de l'art et le profit que nous en retirons. Art et culture ne peuvent aller d'accord, contrairement à l'usage qui en est fait universellement!

La vraie culture agit par son exaltation et par sa force, et l'idéal européen de l'art vise à jeter l'esprit dans une attitude séparée de la force et qui assiste à son exaltation. C'est une idée paresseuse, inutile, et qui engendre, à bref délai, la mort¹¹¹.

Como ya sabemos, la mayor parte de las teorías sitúan los orígenes del teatro occidental en ciertos ritos y prácticas religiosas de la antigüedad: ritos antiguos de fertilidad, celebración de la cosecha, chamanismo y otras fuentes similares. Pero la diferencia fundamental entre estos rituales y nuestro teatro actual estriba en el criterio de verdad que se considera. En los rituales y demás manifestaciones indígenas el principio de verdad se respeta a rajatabla, en cuanto acción real en el tiempo y el espacio, acción real, es decir, que incluye credibilidad, sentimiento espontáneo, pasión verdadera, contacto de los pies con la tierra, elaboraciones mentales desencadenadas por la unión del cielo con el suelo, etc. En la actualidad, el teatro ha dejado de ofrecer el espacio vivo que antes brindaba. Es comparable este fenómeno con la escasa participación en las misas. La televisión y el cine, con sus relatos e historias, cuentan lo que antes estaba a cargo del teatro, de las iglesias y de las manifestaciones juglarescas más o menos cultas. Desde que existen los medios audiovisuales, se ha sostenido que lo que diferencia al teatro es la presencia del actor vivo frente al espectador. Pero si esta presencia física está separada del espectador, puesta en un escenario, lejos, repitiendo y no viviendo lo que está diciendo, es decir, si le mueve un principio de mentira, o en el mejor de los casos, de verosimilitud, esa presencia real del actor, que diferencia el teatro del cine,

¹¹¹ A. Artaud (1964). *Le Théâtre et son double*, op. cit., pág. 16.

será falsa. Y éste es precisamente el motivo principal que determina a estos actores a plantearse la necesidad de búsqueda de un principio de verdad que recupere las raíces del teatro como hecho completamente vivo. Por tanto, en este trabajo se puso el acento sobre dos aspectos fundamentales e indisolubles: el estudio de los sistemas energéticos que concurren en el actor en el espacio-tiempo espectacular, o sea la búsqueda de un sentido de verdad en la actuación y el espectáculo, avizorando un principio de verdad en la realidad de lo que ocurre en el espacio ritual, y la necesidad de interactuar con el público no sólo desde las posiciones actor-espectador, sino también desde las de actor-actor pasivo. A este respecto Leandro López Ojeda comenta¹¹²:

Lo que queríamos llevar a escena tampoco era la obra de Ionesco en sí, sino nuestra necesidad, nuestra vitalidad, lo que nosotros estábamos viviendo en ese momento, lo que uno está pensando, intuyendo artísticamente en ese momento. A partir de ahí vienen las ideas, la obra de Ionesco, tal como venía, no cuajaba con nuestras expectativas. Un teatro a la italiana, diciendo un texto farragoso no nos interesaba, y plantear el drama metafísico del hombre, a secas, tampoco.

Lo fundamental era unificar un lenguaje, es decir, lograr a través de un cierto trabajo un vocabulario actoral particular y común para poder emprender el texto. Gran parte de este trabajo estuvo basado en una idea que plantea Jerzy Grotowski, la vía negativa como vía de actuación. Esta vía negativa se refiere al descubrimiento de uno mismo en contraposición con las vías habituales de interpretación que explican cómo se hace tal o cual cosa. Las técnicas en general que suelen utilizarse dan un conjunto de elementos, de aptitudes que conforman una partitura en la cual el actor se puede basar. Digamos, como ilustración, que en las escuelas de teatro se enseña, por un lado, la expresión corporal, y por otro las técnicas de voz, y en general diversas formas de acercarse a un personaje, definir sus intenciones y su situación psicológica, técnicas que apuestan fundamentalmente o bien por las vías de la naturalidad o por las de la sobreactuación. Mediante la vía negativa que pretende Grotowski no se espera sumar, sino restar, prescindir de todos los elementos que estorban, como los vicios y clichés actorales. En cualquier trabajo artístico es mucho más sencillo y genuino encontrar el punto originario (el “impulso creador”) de todos los aspectos a desarrollar que aprender los

¹¹² Durante las Jornadas Internacionales sobre “*La Estética de la transgresión: revisiones críticas sobre el teatro de vanguardia*”, que se celebraron en Almagro (Ciudad Real), del 2 al 4 de diciembre de 1997, en las que Leandro López Ojeda participó, tuve ocasión de entrevistarle sobre su montaje de *Las Sillas*.

aspectos últimos y después, cada uno como pueda, mediante el azar, llegar a encontrar estos principios. El impulso creador sería el originador de todo movimiento, de toda respiración, sensación y emoción que irradia en todas direcciones. Este punto originario el grupo teatral lo entendió a partir del trabajo con la energía:

Nos interesa el trabajo con la energía ya que, al tener que ver con nuestro cuerpo, pone al actor en condiciones de realizar cualquier tarea. Por otro lado la energía unifica la mente con el cuerpo y el espíritu. Mediante el conocimiento de esta energía, podemos llegar a un principio de verdad, con ejercicios de relajación que no son sino parte del trabajo energético. Es importante el estudio del espacio de trabajo así como de la relación con el público, llegando a un análisis en el cual el principal elemento integrador en el intercambio actor-público será la energía.

En este sistema de trabajo el texto sirve de estructura de base, de andamiaje sobre el que se apoya la creación primordial del actor. El texto va siendo, en principio, improvisado teniendo en cuenta el tipo de improvisaciones que el grupo realiza, en el cual las palabras se vacían de significado para constituir un referente fónico; éste va saliendo en forma de melodía sin que sea necesario que nos pueda resultar familiar, sino del modo que el impulso creador va dando en ese momento. A partir del impulso creador se van trabajando las voces, los movimientos corporales y los desplazamientos. El punto de partida para este montaje fue el acercamiento a las edades. En *Las Sillas*, según veremos, los personajes no tienen ninguna edad definida, sino que se van deslizándose por todas las edades. Siempre que exista una edad definida, ésta podrá ser alterada sin motivo aparente. El trabajo que hacen los actores con las edades no incluye ningún tipo de estudio psicológico ni de estudio físico exterior, sino que se plantea desde la energía del actor situándose en una sensación de determinada edad: ancianidad, vejez, madurez, juventud y niñez. El trabajo con las edades ha merecido un estudio especial del modo en que interactúa la sensación individual que el actor experimenta en contacto con la energía relativa a una edad determinada –mediante improvisaciones se va probando, por ejemplo, los movimientos musculares y la respiración- y su impulso personal del acercamiento a la misma.

Posteriormente se incorpora el texto, y la situación creativa general se amolda al significado que imprime este texto, sin que se quiera comunicar ningún mensaje concreto, sino exponer una situación, una sensación energética, donde los significados

eventuales aportan matices a la situación general. Progresivamente se van uniendo todos los elementos con la ayuda del director escénico que actúa de seleccionador de los hallazgos llevados a cabo durante los procesos de improvisación. Este último conjuga el trabajo actoral con sus ideas precedentes de la puesta en escena conformando la síntesis final de la actuación.

1.2. PUESTA AL DÍA DE LA TEMÁTICA.

Conforme a lo que acabamos de exponer, en su lectura dramatúrgica López Ojeda no pretende destacar ninguna orientación temática concreta porque *Las Sillas* “es, ante todo, un clima, un ritmo, una pulsación determinada, en definitiva algo que apela más a los sentidos del espectador que a su racionalidad consciente”. Y aludiendo al recurso contrapuntista tan distintivo de la estética ionesquiana habla del “humor coexistiendo con lo dramático, lo horrible coexistiendo con lo bello, el caos en unión con el cosmos”.

Obviamente, la temática “esencial” de la obra no deja indiferente al director cuando apunta “el tema fundamental de la trascendencia, la angustia del hombre por permanecer vivo, por no morir”. A este respecto comenta que ese afán por la trascendencia se da sobre todo en nuestra civilización occidental de una manera que lleva a la frustración, porque lleva aparejada una visión de la muerte como final de todo. Por ejemplo, la postura simbolizada en el *Carpe Diem* no significaría vivir tranquilamente en su totalidad cada día, sino vivir apresurado para ganarle tiempo a la muerte. Los Viejos representan las ambiciones de los humanos. Todos los hombres necesitan justificar su existencia y sentir que para algo su vida ha merecido la pena. Los Viejos sueñan con dejar el mensaje de toda su existencia a la humanidad, mensaje que la transformará y hará de la vida algo mejor, con lo cual su muerte quedará justificada, pero ésta no será la producida por el suicidio al arrojar al mar, sino lo que han padecido desde su nacimiento hasta los noventa y tantos años en que mueren físicamente. Esta muerte cobra sentido por la necesidad de dejar un mensaje póstumo que no sea su propia existencia. En definitiva, la vida tendrá que tener algún sentido para los demás, y no para ellos mismos: serán los demás los que tendrán que avalar y reconocer que han vivido, puesto que su existencia no ha tenido solidez por sí misma. Por tanto, concluye, existe en esta postura un desarraigo del presente, que por sí mismo

no tiene suficiente validez, y obliga a refugiarse en el futuro y a agarrarse nostálgicamente al pasado. Tal planteamiento, a juicio del director, es totalmente irreal, puesto que la realidad sólo se aprehende como algo que ocurre en el presente y en el sitio en que se está; el pasado ha dejado de ser realidad y el futuro aún no existe.

López Ojeda considera que la obra de Ionesco podría verse también como un planteamiento nihilista proveniente de la filosofía existencial. Este nihilismo significaría que nada tiene sentido, que estos Viejos somos toda la humanidad y que no hay posibilidad alguna de mantener nuestra vida de algún modo. La redención sería de hecho imposible, y toda la existencia y la vida misma serían un completo absurdo. Pero el director de escena estima que esta apreciación no puede sostenerse, teniendo en cuenta quién es Ionesco. A su juicio, Ionesco, ante todo, ha sido un luchador, un rebelde, alguien que ha revolucionado el arte teatral, lo cual lo aleja de una postura desesperanzada. Ionesco se rebela frente a lo absurdo de la vida del hombre actual e intenta hacerle recuperar su motivo vital. La esperanza en *Las Sillas* está fuera del tipo de vida que plantea; ningún personaje se nos hace simpático, y en este caso la imposibilidad de identificación se acentúa con la eliminación del personaje como tal. El espectador actúa, a la vez, por identificación y por repulsión. Identifica como similar lo que les ocurre a estos personajes, no a través de la empatía que podría producirse con respecto a ellos, sino de un modo conceptual y sensorial. También a la vez repele esta sensación al experimentarla con todos sus sentidos.

Según también resalta López Ojeda, el clima de la obra tiene que ver con el contexto del rito y de la ceremonia. Influye para acentuar esta realidad la presencia del fuego como energía viva, los movimientos y gritos exorcizantes de los actores, la catarsis que aquéllos producen en ellos y en los espectadores, y la presencia de este personaje nuevo del Director en el escenario que, entre otras funciones, asume, cual sumo sacerdote, la del rector de todo este ritual:

Ni las voces, como sonido físico en toda su expresión y su extensión, ni los movimientos en todos los planos del espacio, tendrán una actitud exterior o extremadamente premeditada. Los movimientos no serán para provocar imágenes visuales, ni los sonidos para producir melodías placenteras, ya que el principio de placer se manifiesta en tanto se actúe mediante la verdad y la no restricción de estos impulsos.

Al proceder con ciertas características de ritual o ceremonia, aunque no en su totalidad, no se intenta conectar con el inconsciente colectivo por la historia del mito o por la muestra de un relato ejemplar. El inconsciente colectivo en todo caso será traído por el mismo ritual, el ritual como obra de teatro, como ejecución dramática:

No debemos olvidarnos de las maravillosas iglesias, de los extraordinarios templos, sitios de meditación en las urbes, lugares sagrados para la contemplación que transmiten un clima de relajación, de verdad; los miedos suelen derrotarse cuando no existe una extremada fe basada en el temor al castigo, cuando es sincera y espontánea se produce una liberación de los sentidos y un grado espiritual más profundo; deberíamos ver al teatro como tal, como un templo, como un sitio unificador ajeno a la mentira, el teatro como el lugar de la redención al que acudimos para sentirnos mejor.

En su montaje, la presencia de lo pagano también aparece expresado en la fiesta y lo popular. Al final de la obra hay un clima particularmente festivo: los espectadores gritan, se levantan, se arrodillan, se vuelven a sentar, dan “vivas” y “bravos”, se arrojan confeti y serpentinas. Existe una manifestación popular, exaltación de los sentidos que luego se ve manchada por el desencanto depresivo que se produce ante la muerte de los Viejos y ante la presencia de la impotencia del Orador. Este desencanto final produce un choque con este clima festivo que actuará como choque emocional fuerte para la ruptura de las defensas del espectador.

López Ojeda dedicó un especial cuidado a la ruptura del significado léxico que se produce en *Las Sillas*, siguiendo la costumbre iniciada con *La Cantante calva*. A juicio del director, esta falta de cohesión del lenguaje plantea uno de los temas considerados fundamentales del teatro de Ionesco, que es la dificultad de comunicarse a través de una vía lingüística: “En muchos aspectos el lenguaje carece de sentido. Lo que dice con unas palabras está significando cosas diferentes. Significado y significante pierden su relación original. Un significante puede tener múltiples significados y es imposible definirlo”. En su trabajo escénico, la ruptura del significado léxico se ve acentuada por el modo interpretativo y de puesta en escena, lo que conduce a que determinadas partes del texto se hagan incomprensibles adrede. El lenguaje de la palabra incomunica por la distancia que se ha creado entre el significante y el significado, y porque ésta no expresa los sentidos más ocultos del emisor. Luego el director escénico propone buscar y recurrir a un lenguaje más integral, total, que aúne

todos los sentidos e intente transmitir los máximos componentes del significado –no sólo racional-. En definitiva, lo que se busca es otro lenguaje que no actúe por significación, un lenguaje sensorial.

1.3. EL DISEÑO DEL ESPACIO ESCÉNICO.

En esta puesta en escena, el espacio es variable. Se empieza con un escenario circular en el cual los actores están en el centro, luego ocupan los pasillos y progresivamente van rodeando al espectador hasta ocupar el espacio que estaba destinado en principio al público; a su vez, el público llegará a ocupar el espacio de la actuación. El montaje que había empezado con un lugar definido para actuación y expectación, y un escenario central, concluirá con la no delimitación de espacios: los espectadores ocuparán toda la sala junto con los actores, produciéndose una progresiva fusión o invasión de los espacios, quedando transformados todos en actores, actores pasivos y actores activos.

En el texto de Ionesco, si no asistimos a esta unidad e integridad escénica, podemos, sin embargo, hablar de un cambio en el punto de mira. En un principio el público “real” contempla a un público ficticio representado por la presencia de sillas en el escenario. Al final, como indica la acotación, por primera vez el público ficticio manifiesta su presencia emitiendo ruidos, como si estuviera contemplando en realidad al público real. La historia representada era la nuestra: “On entend pour la première fois les bruits humains de la foule invisible: ce sont des éclats de rire, des murmures, des “chut”, des toussotements ironiques; faibles au début ces bruits vont grandissant; puis de nouveau, progressivement, s’affaiblissent¹¹³.”

Los personajes invisibles de Ionesco que constituían las sillas vacías que iban colmando el escenario se ven en esta versión representados por los propios asistentes, que viven parcialmente, de este modo, el espectáculo de su existencia, en lugar de presenciarlo solamente.

Es de destacar en esta opción la ausencia de tecnología moderna, refiriéndonos esencialmente a la iluminación eléctrica y al sonido grabado. Esto obedece a varias razones: en primer lugar, el intento de buscar formas más puras de ambientación

¹¹³ E. Ionesco. *Les Chaises*, op. cit., pág. 92.

escénica. El director escénico nos explicó que si la idea era ofrecer una muestra de teatro esencialmente humano, donde destaca la presencia del hombre, era importante alejarlo, en lo posible, de técnicas externas menos cálidas que las propias naturales.

La presencia del fuego, en la iluminación con antorchas, nos concede otro de los elementos importantes: la luz como energía en estado puro. El sonido aparece solamente para indicar ritmos, movimientos, como la llegada de los invitados mediante la sirena de los barcos y los timbres que El Director emitía a la vista del público, por medio de instrumentos sencillos y habituales.

La escena está completamente despoblada y se utiliza una escenografía muy sobria: el espacio está acotado por medio de telones negros dentro de los cuales están las antorchas, y en los ángulos cuatro “ventanas”, no en la forma habitual de ventana, sino como estructuras con unas telas negras que sirvan para los efectos que se necesitan. La escena completamente despojada hace que toda la atención se centre en el trabajo de los actores. Los otros elementos utilizados son mínimos, simplemente unas tarimas a modo de trono para el Emperador, y otro similar para el Orador, además de unos soportes sobre los que, en ocasiones, los actores actuarán.

La ausencia de color contribuye a este aspecto de despojamiento: se utilizan los colores blanco, negro y gris, y el único color que destaca es el rojo-naranja del fuego. Los actores se aplican un maquillaje de color blanco en la cara, no de un modo uniforme, sino a modo de manchas, lo cual da una impresión de caras desfiguradas y amorfas.

1.4. LOS PERSONAJES.

Como en la mayoría de la producción ionesquiiana, esta obra, que además plantea el drama metafísico universal, no se reduce a unos personajes determinados, con una historia, un lugar y unas características específicas, sino que evita recurrir a la particularización en pro de arquetipos universales. De hecho, en esta versión los personajes son los actores, con todo lo que implica su persona individual en conjunción con los personajes originales.

1.4.1. EL VIEJO Y LA VIEJA.

Los personajes de El Viejo y La Vieja son acentuadamente indiferenciados, variando de edades, sexo y rol. Así los personajes no tienen ninguna edad definida, los actores pasan por todas las edades y existen contradicciones entre la edad que dicen tener y el modo en que actúan. Concretamente, las réplicas R.9.12 y R.10 los personajes comienzan a hablar como niños y progresivamente van envejeciendo mientras hablan:

LA VIEJA.- ¡No puedo acostumbrarme a este faro, a esta casa, a esta isla toda rodeada de agua, con agua bajo las ventanas, hasta el horizonte...!

EL VIEJO.- Son las seis de la tarde. Ya es de noche. ¿Te acuerdas de que en otros tiempos no era así? Todavía era de día a las nueve de la noche, a la diez y a medianoche.

Esta propuesta interpretativa viene a ajustarse a unas consideraciones que hizo Ionesco en dos de los últimos artículos que publicó antes de su muerte: “On naît, on grandit, on vit, toute la nature vit et se précipite dans une chute invraisemblable vers la mort¹¹⁴”, “La vie n’est qu’un incessant acheminement vers la vieillesse: voilà ce que j’ai fait de plus important dans la vie: j’ai vieilli¹¹⁵”.

Otras veces los movimientos y el ritmo mecánico de los personajes –del ejemplo 1- van alternando con el tono naturalista de una pelea conyugal -ejemplo 2-:

Ejemplo 1 (Rs.21.1-26.10):

EL VIEJO.- (*Divertido*).- Bebe tu té, Semiramis.

LA VIEJA.- Bebo mi té, pichoncito.

EL VIEJO.- Bebe tu té, Semíramis.

LA VIEJA.- Bebo mi té, pichoncito.

EL VIEJO.- Bebe tu té, Semíramis.

LA VIEJA.- Bebo mi té, pichoncito.

EL VIEJO.- Bebe tu té, Semiramis.

LA VIEJA.- Bebo mi té, pichoncito.

EL VIEJO.- Bebe tu té, Semíramis.

LA VIEJA.- ¡Me vomité!

Ejemplo 2 (Rs.34-35):

EL VIEJO (*Hombre maduro. Tono naturalista. La Vieja queda encogida como recibiendo castigo*).- ¿Otra vez? Estoy harto de ella. Entonces lle... ¡Otra vez eso! Siempre me pides lo mismo. “Entonces lle...” ¡Qué monotonía! Desde hace setenta y cinco años, los que llevamos casados, todas las noches, absolutamente

¹¹⁴ *Le Figaro*, 1-X-1993.

¹¹⁵ *Le Figaro*, 18-II-1994.

todas las noches me haces contar lo mismo, me haces imitar a los mismos personajes, los mismos meses... Siempre igual... Hablemos de otra cosa.

LA VIEJA (*Niña*).- Yo no me canso de eso, pichoncito. Se trata de tu vida, me apasiona.

1.4.2. EL VIEJO-VIEJA.

Una de las ideas que suscitan la indiferenciación de los Viejos es la introducción de la figura del doble. El Viejo-Vieja actúa en momentos como Viejo, en otros como Vieja, y en otros como personaje autónomo. Ese criterio de la indiferenciación se manifiesta no como destrucción de lo individual, sino como muestra de lo que identifica a todos los hombres por igual. En ciertos momentos, los dos Viejos serán interpretados por tres y hasta por cuatro personajes, logrando de este modo una ambigüedad que corrobora la universalidad del fracaso existencial del hombre.

1.4.3. EL DIRECTOR/EMPERADOR.

Se introduce la figura del Director, ejerciendo el rol de responsable del espacio ritual, haciendo real y vivo el hecho del acto teatral y no el de la ficción argumental, acentuando así el efecto de distanciamiento como lo refleja la acotación inicial del libreto que nos cedió el director escénico:

El Director coloca una antorcha en el centro del escenario y da la señal de comienzo. Entran el Viejo y la Vieja, se conectan, enraizan y hacen tres “impulsos cortos” a las órdenes del Director. Luego comienza una improvisación de a dos de movimiento y sonido a partir del impulso central, de tipo orgánica, integral y conectiva. La improvisación se desarrolla alrededor del fuego central. En un momento de la misma el sonido se transforma en el texto inicial. Al terminar el trozo indicado caen al suelo a una orden de dirección. Se relajan. Luego el Director quitará la antorcha, encenderá las velas no encendidas y dará la orden de seguir.

El Director permanecerá alrededor de la escena durante toda la obra en su función de Director y además cumplirá otras funciones como Emperador, Viejo o Vieja.

Esta presencia representará el poder máximo del espectáculo que incluye a todos los presentes, actores y espectadores. El poder estará centralizado en ese lugar a modo de dios o tótem que protege y gobierna. La presencia del Director, por otro lado, aumentará la creación de esta ambigüedad y esta sensación de indiferenciación; también, en

ocasiones, hará tanto de Viejo como de Vieja. Por otro lado, la realidad escénica quedará clara como teatral, intentando evitar cualquier aproximación a la verosimilitud y recordando que estamos asistiendo a una obra de teatro.

El *Director* ejerce también el papel de Emperador –personaje invisible en el texto original-, y como invitado máximo que reúne todos los poderes estará situado por encima de todos los espectadores, dominando desde esta posición a actores y público.

1.4.4. LOS INVITADOS.

Aparecen otros personajes que son los Invitados – también invisibles en el texto original-, papeles asumidos por el propio público que no tendrá más que dejarse llevar por los actores y recibir los estímulos que éstos le brindan. Si en un momento se pensó que el Orador podía ser invisible, evidentemente los invitados podían ser visibles: a partir de aquí nace la idea de la cual todo arranca: los invitados serían el propio público.

En *Las Sillas* los espectadores se sientan separados unos de otros –las butacas están separadas entre sí, e incluso se intenta separar a quienes vienen en pareja o en grupo, disponiéndoles en distintos lugares de la sala. Con esto se persigue el objetivo de iniciar la ruptura de su coraza defensiva o evitar que ésta se refuerce. En todo caso, se debe proceder con mucho cuidado ya que existe el peligro de producir el efecto contrario, por lo que, en ningún momento el espectador podrá ser violentado. De este modo, el espectador está dispuesto a vivir en el espectáculo, y su papel no se limita a la mera expectación o a la simple emoción. Está en todo momento en un cierto grado de atención, alteración y ruptura de sus frenos, lo que le permite tener un nivel adecuado de apertura de sus canales para poder realizar la interrelación con el actor. Lo que el director escénico pretende es que el espectador salga del espectáculo notando que le sucedió otra cosa distinta a la que se había “resignado” a presenciar porque se anunciaba teatro; que considere que el teatro no es sólo un sitio donde uno va a ver algo, sino que también pueda ser un sitio donde experimentar algo importante para él.

1.4.5. EL ORADOR.

Este personaje aparece en último lugar en la obra, dando una imagen patética y contradictoria con respecto a lo que se espera, tal como lo plantea Ionesco; sólo que, en este caso, la opción ha sido acusar más esta contradicción. Si Viejos y Orador son seres

mueritos, la diferencia entre los unos y el otro es que los ancianos, creen que todavía se puede hacer algo en este final de sus vidas, a pesar de haber perdido sus días; en contrapartida, el Orador reconoce la invalidez de este planteamiento y sucumbe ante la desesperanza y la sensación de impotencia que experimenta. En definitiva, cree que el mundo está mal y que ningún intento suyo tendrá algún sentido. Entrará al final de la obra, cuando el clima sea festivo, y se situará en una ubicación más alta que el resto de los espectadores, enfrentado al elemento de poder que representa el Emperador. De este modo, quedarán enfrentados el elemento más fuerte con el más débil. En todo momento El Orador se mostrará en un estado de angustia que irá invadiéndolo todo. El comienzo de su trabajo irá contrastando con el clima festivo y alegre que se ha ido logrando, mostrando así un patetismo absoluto, haciendo que la sensación festiva del público quede un tanto inhibida o culpabilizada por la presencia amordazada y desprotegida del Orador. Será el personaje que cierra la obra, y por tanto propiciará el climax final, sirviendo de amortiguador a la emoción del espectador, es decir, será quien lo haga pasar de un estado de excitación a un estado progresivo de total tristeza o desaliento. Aparecerá, en cierto modo, como la imposibilidad de las esperanzas, como la anulación de toda posibilidad de trascendencia, aunque tampoco será portador de un mensaje nihilista.

1.5. ESTRUCTURA DEL MONTAJE ESCÉNICO.

Preparación:

El público entra en la sala ubicándose en las sillas que rodean la escena circular. El director bate un tambor para dar señales a los actores que salen al centro del escenario y empieza la función.

Escena 1:

Parte 1:

Los personajes atraviesan todas las edades desde la niñez hasta la vejez. Los Viejos se muestran agresivos el uno con el otro.

Parte 2:

Los Viejos cuentan la historia de siempre primero en tono sacro y luego sacrílego-erótico. Entra el actor que hará de doble del Viejo y doble de la Vieja alternativamente

(Viejo/a). Ahora en su rol de conciencia, de tercero, de acusador, hará que la Vieja le reproche al Viejo el no haber sido nada más que un portero en la vida. Por su parte, el Viejo demuestra su conformismo.

Parte 3:

La conciencia revela al Viejo que ha roto su vocación. Éste llora sintiéndose huérfano. La Vieja toma el rol de madre consoladora, a la vez que se muestra agresiva. Como fondo, el Viejo/a representa la edad infantil mediante una cancioncilla lejana. La Vieja le recuerda al Viejo que tiene un “mensaje” que revelar para salvar a la Humanidad.

Parte 4:

El Viejo es sustituido por el Viejo/a, quien, más masculino, asume el rol de salvador. La Vieja recrimina al Viejo el no haber sido más prudente con sus amigos y superiores con el fin de lograr una posición. Se incorpora el Viejo, y los dos Viejos y la Vieja discuten como un matrimonio de modo natural, corriendo y persiguiéndose alrededor del público hasta cansarse.

Parte 5:

El Viejo y la Vieja rodean al público y se transforman desde la madurez hasta la máxima ancianidad, en una especie de sueño. El Viejo/a reemplaza a la Vieja, y el Director al Viejo, cogiendo el relevo. Los Ancianos continúan la historia transformándose hasta convertirse en niños. El Viejo cuenta que, al no tener facilidad para los discursos, ha contratado a un orador que hablará en su nombre. El Viejo/a y el Director salen.

Parte 6:

Los Viejos comentan que han invitado a todas las personalidades del mundo, desde los guardianes hasta el Papa, para que escuchen el mensaje. Bailando felizmente como una pareja de recién casados, se detienen y se degradan hasta la ancianidad. Entra el Viejo/a situándose entre ellos, y repite como un eco las palabras y gestos de cada uno, como un doble. Comentan que la reunión se celebrará esta misma noche y que no han tenido tiempo de prepararse. Suena un timbre que anuncia la llegada del primer invitado. Farsa.

Escena 2: La Dama.

Llega la primera invitada, la Dama, que es una espectadora a la que los Viejos reciben cortésmente. Se trata de una escena dinámica y graciosa. Se oye una llamada de sirena y suena un timbre.

Escena 3: El Coronel.

Hacen entrar al segundo invitado, el Coronel, otro espectador al que sientan junto a la Dama. Sigue el ritmo dinámico y se vuelven a oír otra llamada de sirena y otro toque de timbre.

Escena 4: Llegada de la Bella y episodio de los Padres.

El Viejo/a (como Viejo) recoge a la tercera invitada, la Bella, otra espectadora, al cuarto invitado, el Fotograbador también otro espectador. El Viejo recuerda su romance con la Bella, mientras la Vieja representa una escena erótica farsesca con el Fotograbador. El Viejo/a, el Director y los Viejos representan una escena entre padres e hijos, con un lenguaje contradictorio e inacabado. La acción trágica va progresando a través del diálogo hasta la explosión final, para luego decaer repentinamente. Silencio. Se vuelve a oír la campanilla que anuncia la llegada de nuevos invitados.

Escena 5: El Caos.

Parte 1:

Entran cuatro Periodistas invitados (cuatro espectadores). En el escenario se encuentran dos Viejos y dos Viejas que se dedican a presentar y a ordenar.

Parte 2:

Se oye las incesantes llamadas al timbre y el ruido de las barcas deslizándose en el agua. Llegan diez invitados. Todo se vuelve muy confuso en el escenario y las presentaciones se hacen muy rápidas.

Parte 3:

Siguen el rumor de las barcas y las llamadas al timbre, ya que no paran de llegar invitados. Los cuatro actores cambian a todos los espectadores de sitio con sus sillas, haciendo que éstos cubran desordenadamente toda la sala. El espacio cambia definitivamente.

Escena 6: El Laberinto.

Parte 1:

Venden y reparten el programa de la velada (obra) a los Invitados (público). El Viejo/a y el Director salen.

Parte 2:

El nuevo espacio escénico constituye ahora un laberinto en el que los Viejos se pierden y se buscan. No pueden vivir separados, se entristecen y lloriquean.

Parte 3:

El Viejo/a y el Director como representación de los fantasmas de ambos Viejos y de los mensajes contradictorios del mundo exterior, atraviesan el laberinto. Mientras tanto el Viejo y la Vieja se encuentran en el laberinto, y gracias a su fantasía -“el mensaje”- se revitalizan. Los Viejos exponen sus objetivos de salvar al mundo. Se oye el ruido de las barcas y un silbato.

Escena 7: El Emperador.

Parte 1:

Llega el último y más ilustre Invitado, el Emperador (representado por el Director). Los Viejos muestran su total sumisión al mismo. Animan a todos los Invitados (público) a dar vivas y aplausos al Emperador. Se inicia el ambiente festivo. Los Viejos acusan a los Invitados de ser intransigentes por impedirles saludar al Emperador.

Parte 2:

En un discurso que dirige al Emperador, el Viejo relata sus penurias para luego recriminarle el no haberle brindado su apoyo a tiempo. El Viejo/a actúa de modo ininterrumpido, asumiendo los roles de Viejo o Vieja, como doble o protagonista. Esperan la llegada del Orador.

Escena 8: La despedida.

Parte 1:

Entra el Orador. El Viejo dirige un discurso de agradecimiento al Orador. Se percibe un ambiente festivo y los personajes se muestran exaltados, tributando aplausos y bravos al Orador.

Parte 2:

Los Viejos encomiendan al Orador que transmita el mensaje que revelará la verdad a los hombres, y anuncian su propia muerte.

Parte 3:

Se despiden entre ellos, del Orador, del Emperador y de los Invitados, en tono auténticamente festivo; arrojan confeti y serpentinas entre los aplausos, gritos y pataleos. Se arrojan al mar por las ventanas, el uno tras el otro, gritando: “¡Viva el Emperador!” ante el asombro de los Invitados y el Orador. Queda en escena el Orador, que no ha podido impedir el suicidio de los Viejos.

Escena 9: El Orador.

El Orador, solo ante los invitados, sube a la tarima preparada para su discurso. Ojea los documentos, encuentra signos incomprensibles. Quiere hablar, pero descubre que no puede emitir sonidos. Logra lanzar algún sonido, pero sin llegar a articular palabra. Se desespera, baja de la tarima, intenta explicar a los Invitados el “mensaje” mostrando sus documentos o hablando de modo incomprensible. Recurre al Emperador, quien lo desanima con una negación. Se desmorona poco a poco, llora, cae al suelo y allí se queda. El Emperador baja del trono y vuelve a ser el Director. Abre la puerta de la sala, y comienza a apagar las velas una a una, mientras el público sale y el Orador permanece en el suelo con su impotencia.

El momento final que imprime el último climax de *Las Sillas* es el no aplauso. El público aplaude porque le es habitual, pero el hecho de no aplaudir, o que si aplaude el actor no salga a saludar, le producirá un primer momento de desaliento. El director escénico nos aclaró que los actores no salen a saludar porque el saludo y el aplauso ratifican la mentira, y tranquilizan al espectador. Porque el público necesita ver que los actores están vivos y que no se han suicidado, o que no era real todo lo que han visto.

1.6. EL HORIZONTE DE EXPECTATIVAS.

No se requiere para esta obra un espectador intelectual, selecto, acostumbrado a las exquisiteces de ciertas vanguardias o de “teatros cultos”. El espectáculo es concebido por un equipo poseedor de una cultura investigadora para determinar los

medios de acceso y acercamiento al público precisos y efectivos. De este modo, contrariamente a lo que se pudo pensar en un principio, el espectáculo llega a ser más accesible y menos elitista. Los sitios que reúnen ciertas características de sacralidad se incorporan más rápidamente, el clima festivo y popular acerca inmediatamente a todo el público, y lo que aparezca como incomprensible o raro será captado sensorialmente y no preocupará al espectador.

El trabajar para un máximo de ochenta o cien espectadores tampoco convierte el lugar teatral en elitista, sino todo lo contrario. Se intenta que todos los espectadores aprovechen al máximo el espectáculo que se les destina. No es más popular por tener una mayor cantidad de público que incluso puede no entender la obra, sino se es más popular porque un público pueda asimilar mejor el momento espectacular. El director de *Teatro Orgon* cuenta acertadamente que cuando se habla de lo popular se cree erróneamente que deben darse obras fáciles, sencillas y digeribles; se olvida, en este caso, que lo más sencillo no estriba en lo que el espectador ya conoce a priori, sino en el modo en que un grupo de personas se va a expresar de una forma viva en un lugar determinado para establecer una interrelación con carácter especial.

1.7. VALORACIÓN DEL MONTAJE.

Contrariamente a lo que preveían algunos programadores municipales que dieron la espalda a este polémico espectáculo, según expone el periódico *Canarias* ¹¹⁶, “la recepción del público de este texto complejo y la puesta en escena arriesgada de Teatro Orgon ha sido muy favorable.” Araceli Santana, del Diario de Las Palmas ¹¹⁷, coincide con este juicio y añade que “El grupo de Teatro Orgon demuestra que es posible realizar un teatro riguroso y comprometido.”

Los comentarios ¹¹⁸ que hicieron dos de los participantes en el encuentro entre teatristas del Festival *Tres Continentes*, hablan con entusiasmo de la intensa participación del público y del alto nivel de rigor escénico y actoral. Costa Palomides

¹¹⁶ “El difícil asiento de Teatro Orgon”, *Canarias* 7, 7-VIII-1995, pág. 16.

¹¹⁷ A. Santana *Diario de Las Palmas*, 7-VIII-1995, pág. 80.

¹¹⁸ Estas opiniones fueron recogidas por escrito por el mismo director de escena quien nos las facilitó durante la entrevista.

confiesa¹¹⁹: “Una de las cosas que más me gusta aquí es la participación del público, porque ya que se hace como para romper, que tiene que ver con la forma de mirar al texto, que es lo que hicieron Ionesco y Beckett en ese momento, el hecho de que se haga totalmente con la participación activa del público es muy coherente con el texto. La preparación física de los actores me parece formidable, en un espacio tan estrecho como el que había entre el público, hacer movimientos tan justos y tan perfectos y sin ningún tipo de “desmadre”, es todo un logro. El hecho de jugar con el público y de formar aquel caos pero de una manera organizada es uno de los mayores aportes de esta puesta en escena”. Thelvia Marín Mederos¹²⁰ opina que: “La participación del público fue no sólo muy activa desde el punto de vista físico sino desde el efecto de la comunicación, por eso no se produjo un fenómeno de extrañamiento por parte del espectador, incluso aunque alguien no haya entendido(...). La comunicación se estableció con mucha fluidez dentro de una nueva perspectiva en la puesta escénica. El trabajo de los actores fue excelente, y también la utilización del espacio, de los movimientos, el desorden que se formó. Es notable, hubo un desorden, pero nunca una distorsión, hubo un desorden pero con una extraña coherencia”. Al final concluye: “El texto de Ionesco como ‘pre-texto’ no fue un ‘pretexto’ sino una verdadera utilización del texto”.

2. EL MONTAJE DE CARLES ALFARO (MARZO DE 1997): PLASMAR EN ESCENA LA POESÍA DEL DOLOR AL DESNUDO.

En marzo de 1997, en Madrid, sin más motivo que la reivindicación de un autor que, en España, ha sido patrimonio de los grupos independientes, el Teatro de la Abadía organiza un ciclo sobre Ionesco que engloba *La Lección* dirigida por Joaquín Hinojosa, dos lecturas escenificadas, *El Cuadro* dirigida por Luis D’Ors, y algunos monólogos de *El Rey se muere*, presentados por Jean-Paul Roussillon, Socio de Honor de la Comédie-Française, y *Las Sillas*, dirigida por Carles Alfaro. Según ya expusimos en el primer capítulo, en el caso de éste último, director de *Moma Teatre*, la relación con Ionesco se remonta al montaje de *La Cantante calva*, que supuso un gran reconocimiento y éxito para la compañía valenciana.

¹¹⁹ Director escénico greco- venezolano, Director el CELCIT de Grecia, y crítico teatral.

¹²⁰ Doctora en Psicología, escritora y artista plástica cubana, investigadora en rituales y religiones precolombinas.

2.1. PUESTA AL DÍA DE LA TEMÁTICA.

Carles Alfaro recarga algo los sentidos enigmáticos del original. Según él¹²¹, cada obra tiene derecho a una manera muy particular no sólo de ser vista, sino también de ser contada y, por tanto, propuesta al lector-espectador. La primera obligación de un director es hacerla palpar, hacerla respirar y hacerla comprender. Y la manera más justa de hacerla comprender no consiste en explicar o interpretar los numerosos símbolos que contiene. El símbolo sólo es tal, precisamente, porque no se explica racionalmente, porque no pertenece al lenguaje y sólo habla a un nivel más profundo. Si rayamos el barniz anularemos su encanto, y toda tentativa de explicación racional sólo puede privar a la fábula de su aspecto enigmático, de su “lado esfinge”, que es lo que de más verdadero tiene:

Por esta vez deberemos ser poetas. ¿Y hay un lugar más hospitalario y privilegiado que un escenario, donde nada ocurre realmente, para sentir, soñar, transitar por nuestro paisaje interior y, así, estar más cerca de la verdadera realidad? Abandonémosnos a la respiración de la obra misma, esa respiración que transpira a través de “los agujeros de la realidad”¹²².

De este modo, el director y escenógrafo estima que, en vez de agotar el texto eliminando sistemáticamente sus zonas de incertidumbre, es más estimulante enriquecerlo preservándolas y multiplicando las pistas de su interpretación, tal como lo determina Roland Barthes en *S/Z*: “Plus le texte est pluriel et moins il est écrit avant que je le lise¹²³”. Con esta fórmula, Barthes propugnaba una lectura abierta y creativa, así como la conservación sistemática de las ambigüedades. El reto era mostrar el vacío, la ausencia, la nada en escena. Ésta es la educación poética de Ionesco: mostrar esa nada que es la multitud a través de la proliferación y acumulación de objetos, de nuestra ansiedad e insaciabilidad, resaltar nuestro protocolo, hipocresía, huida hacia delante. La irrupción y acumulación de sillas hasta expulsar a los inquilinos de ese anterior vacío inicial, no hace más que amplificar ese vacío. La poesía muda del escenario lleno de sillas vacías es la imagen del vacío ontológico evocado en la obra.

¹²¹ Carles Alfaro tuvo la amabilidad de concederme una entrevista el 18 de noviembre de 2000, durante el Festival de Otoño de Madrid en el que presentó su montaje *Nacidos culpables* en el Teatro de la Abadía.

¹²² C. Alfaro. “El lado esfinge de “Las Sillas”, *Dossier didáctico* elaborado por el Teatro de La Abadía, Madrid, 1997, pág. 27.

¹²³ R. Barthes. *S/Z*, Paris, éditions Le Seuil, 1970, pág.16.

2.2. EL DISEÑO DEL ESPACIO ESCÉNICO.

El espacio escénico de *La Abadía* es, tal y como observa el director, un calco del que Ionesco dibujara para *Las Sillas*. En esta obra, Ionesco crea una dinámica interna tan implicada en el hábitat de los ancianos que no sólo éste resulta ser reflejo de sus inquilinos, sino que los personajes lo necesitarán en su movimiento circunstancial a cada momento de la obra. Por tanto, como acertadamente refleja el director de escena, el hecho de que Ionesco muestre con detalle -incluso con un boceto de planta- el posicionamiento escénico tanto de puertas y ventanas con sus formas geométricas, no es una limitación creativa, sino la sensibilidad e importancia que muestra el autor respecto al espacio escénico para contar sus “sueños”. Muestra su sensibilidad por buscar antes recursos específicos teatrales que literarios.

Alfaro recalca que el espacio interior sugiere seguridad, como una fortaleza. Es un lugar aparentemente privado donde la anciana pareja juega a pasar el tiempo hasta que el anciano se sienta capaz de transmitir su discurso, su mensaje al exterior. En el interior el anciano disfruta de la atención que le dispensa la anciana, tanto en la vertiente de esposa como en la de madre, en quien refleja su propia imagen y deseos. Pero, al mismo tiempo, la habitación es un espacio claustrofóbico que ahoga al anciano.

Luego, concibe el espacio exterior como dividido en dos: el inmediato junto a las paredes -ya entre bastidores-, el agua del exterior, las barcas, los sonidos y los efectos de luz, directamente conectados con el mundo relacionado con la escena, como son las sillas y personajes que irán entrando a escena; y el espacio dramático -o de ficción- al que se alude a lo largo de toda la obra, evocado únicamente por el diálogo. Para el anciano, el exterior está relacionado con la belleza poética -el reluciente sol- y la posibilidad de escapar -las barcas-. Además, el reconocimiento, su justificación y su reválida sólo pueden venir del poder público exterior. Pero el exterior también representa la amenaza de extinción. Semíramis -la anciana en el papel de sofocada madre- teme a ese mundo exterior donde sólo ve la oscuridad de la noche. El constante murmullo exterior de la vasta e infinita extensión del agua golpeando las paredes de la torre circular la marea y produce vértigo. A ella es el agua del exterior y no el interior cerrado lo que la sofoca.

Desde la perspectiva de las estructuras espaciales, Alfaro destaca el resultado final de reverso de la situación inicial. El exterior público, abierto y vertiginoso a través

de las barcas, que son los invitados, y finalmente las sillas, invade el interior privado, cerrado y seguro, convirtiéndolo en caótico e inseguro hasta el punto de expulsar a sus inquilinos en el álgido doble salto suicida.

Como explica Alfaro¹²⁴, en este texto de Ionesco asistimos a la conversación con la multitud de personajes invisibles que invaden el espacio, como metáfora del imposible diálogo con los otros, con nuestros fantasmas y con los fantasmas de los otros. Triple fantasmagoría que se expande hasta el infinito multiplicada por espejos que sólo reflejan el total de la nada, la soledad absoluta entre la muchedumbre. Tan sólo las sillas, la presencia de la ausencia de seres, de la ausencia del Emperador, de la ausencia de Dios, de la ausencia de materia, la nada que oculta todo. El planteamiento escénico que Alfaro propone se apoya en puertas y espejos que multiplican las sillas vacías, partiendo de una realidad de la que se apoderan los sueños: “He querido plasmar en escena la poesía del dolor al desnudo, expuesto a las risas de los espectadores. El espejo aparece como certificación, ironía de nuestra existencia, y en cuanto a multiplicador de la invisibilidad de las sillas, también de nuestros espejismos¹²⁵”.

El dolor multiplicado en los espejos de la escenografía, se reproduce en las notas musicales que respunteam de melancolía la acción: “Establecer un criterio de selección, por lo tanto de anulación, de criba del material sonoro ha sido el primer paso en el proceso de construcción del “mundo” propio de la obra¹²⁶”. A este efecto eligió y hasta compuso músicas mecánicas que, con su quebrada y aparente discontinuidad, tomaron la responsabilidad de servir de elemento generador de los motivos de cada personaje imaginario. Fue una manera de representar la presencia ante la ausencia, mostrando la corporeidad a través del sonido:

Utilizar elementos mecánicos, músicas de instrumentos autómatas, nos ha ayudado a establecer ese carácter de destino predeterminado, donde todo ocurre sin solución ni control, hasta que este mecanismo se detiene por agotamiento o por deceso mecánico. Asimismo la utilización de estos “sonidos mecánicos” nos

¹²⁴ O. T. “José Luis Gómez y Verónica Forqué, en La Abadía, sobre *Las Sillas*, de Ionesco. Sentarse a gusto”, ABC, 6-III-199.

¹²⁵ L. M. González. “El teatro de Ionesco es lúdico y lúcido, caústico y divertido”, *Ya*, 5-III-1997, pág. 42.

¹²⁶ C. Alfaro. “El ojo es la continuación del oído”, *Dossier didáctico* elaborado por el Teatro de la Abadía, 1997, pág. 33.

introduce en lenguajes sonoros de otras épocas, sin determinar adscripciones estéticas ni connotaciones de género¹²⁷”.

El segundo elemento de utilización sonora comprende aquella representación musical, que no decoración, de los diversos estados anímicos o situacionales de los personajes reales -a veces imaginarios-. Esta música se realiza con un concepto totalmente diferente de lo dicho anteriormente, ya que aquí no se utiliza temáticamente sino como elemento aglutinador y de continuidad, con lo cual se consigue una sensación de prolongación temporal, muy adecuada a esa situación de “tiempo como elemento de desarrollo”, no como soporte directo y siempre evidente de cualquier acción teatral. Se han utilizado para la creación de referentes claros y evocadores sonidos muy reconocibles a priori, como por ejemplo, el acordeón en: “París, siempre será París”, instrumentos de cuerda e instrumentos de percusión. Se añadieron sonoridades extrañas extraídas de grabaciones directas y manipuladas de diversos efectos sonoros, articulados como timbres musicales, como verdaderos instrumentos creados expresamente para esta obra.

En tercer lugar, cabe resaltar toda la confección de una “banda de efectos” que realiza la función que muy claramente Ionesco, y en contraposición a la historia fantástica proyectada en la obra, ha dado a los efectos como verdaderos resortes de la normalidad, de la realidad del espacio y de la situación –el deslizamiento de las barcas sobre el agua, las llamadas al timbre, etc..., aunque a pesar de ello mantienen su tratamiento personal y poético, y nunca intervienen como puros referentes de “auxilio sonoro”. El mismo Alfaro concluye:

Todos estos conceptos: los personajes imaginarios como sonidos mecánicos, los personajes reales como parte de esos mecanismos, de esos juguetes o autómatas del destino, lo atemporal del espacio, la combinación de claras melodías con sonidos del más puro concepto de la “música concreta”, así como los efectos – mar, puertas, timbres, etc. hacen de esta obra un verdadero mundo sonoro, evocador, traidor de la realidad, cómplice de la sugestión y el encantamiento total por medio de los sonidos¹²⁸.

C. Alfaro concibe la obra de acuerdo con una dramaturgia muy realista, psicológica y cargada de sentimientos humanos reconocibles, aunque inmersa en un

¹²⁷ *Op. cit.*, pág. 34.

¹²⁸ *Op. cit.*, pág. 35.

universo, en una atmósfera expresionista y hasta, en algún momento, incluso surreal. Coherentemente con esto, el trabajo con los actores ha pretendido conseguir unas pautas naturalistas en la interpretación, pero sumergiéndolo todo en un flujo que, en conjunto, se manifiesta como expresionista. En consecuencia, Alfaro ha procurado realizar un espacio más mental que decorativo, más convencional que realista: la escenografía no reproduce un espacio real, sino que sugiere un espacio imaginario; el cuarto en donde se desarrolla la acción, por ejemplo, no funciona como tal, sino que representa la conciencia de los ancianos. Por tanto es ante su propia conciencia que esperan redimirse. Pero el sentimiento de culpa implacable, simbolizado por las sillas vacías, crece, se extiende hasta llenar el espacio escénico, pegar a los Viejos contra la pared y matarlos. Es precisamente lo que el director pretende ofrecer a los espectadores: la representación concreta de un mal espiritual que crece desde el interior y que consume todo lo que encuentra a su paso. En su diseño del espacio escenográfico del montaje de *La lección*, dirigido por J. Hinojosa para *Moma Teatre* en 1996, Alfaro se inspiró en un concepto idéntico. La escena representaba el interior de la mente del profesor, oscuro y repleto de formulaciones didácticas, que se ve trastornado por la intromisión de la alumna. En determinado momento, el espacio se altera, se enrojece y se comprime, en paralelo con la alteración que sufre el profesor. Y el espacio sólo se normaliza cuando el elemento perturbador es anulado, cuando, tras matar a la alumna, la mente del profesor recupera su tranquilidad. En suma, todavía estamos hablando de puro expresionismo visual, por más que la interpretación sea, una vez más, naturalista.

2.3. LOS PERSONAJES.

Desde un primer momento se planteó que la pareja de ancianos representase un proceso de la vida, evitando poner de manifiesto la decrepitud física de los personajes. Calificando la puesta en escena de “psicodrama”, destaca que hubiera sido un gran error que el autor se hubiese centrado en el deterioro físico de los ancianos, y no en su manera de pensar acerca del proceso de vida, como acertadamente hizo. Para el director y escenógrafo, el Viejo está cansado y angustiado porque siente el vacío de su existencia. La madurez estriba en saber morir y este hombre está inmaduro. Estos ancianos son seres que se mantienen en el plano de la supervivencia; tratan de encontrar la mejor manera de llevar su existencia, y la autocompasión es el bastón en el que se apoyan para

dar los últimos pasos. Sosteniéndose sobre “migajas de fe”, todavía esperan, en los estertores finales, la llegada del Emperador, de Aquél que les dirigirá unas palabras que justificarán su presencia en la vida. Pero aquél nunca llegará, nunca escucharán esas palabras de salvación, y la muerte sólo será la culminación de un trayecto de insatisfacción, el *final de partida* del desencanto total:

Pudimos ser esto o aquello; pero ellos no nos lo permitieron. Debimos llegar hasta aquí o hasta allá; pero ellos nos cerraron el paso. Teníamos méritos suficientes; pero ellos no nos los reconocieron. No desaprovechamos nuestra oportunidad; es que ellos nunca nos la dieron. Ellos, los otros, los culpables por definición, por antonomasia. Por su culpa, pudiendo ser el Todo, sólo fuimos la Nada¹²⁹.

2.4. LA AMBIVALENCIA DEL AMOR ENTRE LA PAREJA.

El director de escena hace especial hincapié en la ambivalente naturaleza del amor, que considera un tema central de la obra. Entre los dos ancianos se establece una relación edípica: cuando el anciano llora por la pérdida de su madre, la anciana le mece sobre sus rodillas y dice: “Je suis ta femme, c’est moi ta maman maintenant¹³⁰”; más tarde le explica a la Bella: “Ma noble compagne, Sémiramis, a remplacé ma mère¹³¹”. Como buena madre, la anciana es cariñosa, comprensiva, generosa, y el anciano le está agradecido: “Ô, toi, fidèle compagne!... toi qui as cru en moi, sans défaillance, pendant un siècle, qui ne m’as jamais quitté¹³²”. Pero el amor que siente la pareja de ancianos está preñado de culpa. Según apunta Alfaro, esta ambivalencia está, asimismo, inscrita en el nombre de la anciana, una legendaria reina de la mitología asiria que asesinó a su propio marido Nino para darle su trono a su hijo Nimias; es decir, que esta figura legendaria representa lo opuesto a la entregada y sumisa anciana que aparece en la obra.

La culpa asociada a la relación se refleja en las dos exposiciones contrapuestas de los relatos que ambos confiesan: la conducta del anciano para con su madre, y por otro lado, la narración que ella hace de la historia del hijo de ambos. El hecho de que los

¹²⁹ C. Alfaro. “Las Sillas” en el Teatro de La Abadía” (“Reflexiones de Carles Alfaro, director de *Las Sillas*), *Dossier didáctico* elaborado por el Teatro de La Abadía, 1997, pág. 5.

¹³⁰ E. Ionesco. *Les Chaises*, op. cit., pág. 39.

¹³¹ Op. cit., pág. 58.

¹³² Op. cit., pág. 89.

Viejos se contradigan el uno al otro no significa que uno está mintiendo y el otro diciéndolo la verdad, sino que es el propio lenguaje el que explicita la doble naturaleza de amor y culpa que yace en el seno de su relación. Según declara, el anciano fue un hijo cruel y desagradecido que dejó morir a su madre abandonada en la fosa. Este descuido, para él imperdonable, le supuso un imborrable sentido de culpa. El director alega que una lectura psicoanalítica nos mostraría esta culpa tanto como una sublimación del resentimiento del hijo hacia el asfixiante amor de madre, que como el sentimiento de culpabilidad por el deseo prohibido sexual que él siente por su madre. Él cuenta a los invitados que él y su mujer no tienen hijos; él hubiera querido tener un hijo al igual que su mujer. De hecho, ocupa el lugar del hijo con su esposa, creándose con ese vínculo un símbolo de transgresión. Tal sentimiento de culpa bloquea toda expresión abierta del deseo sexual entre la pareja de ancianos. Puesto que las relaciones sexuales entre madre e hijo son tabú, los deseos de los ancianos son dirigidos hacia la Bella y el Fotograbador. El anciano añora el tiempo pasado y lamenta la oportunidad perdida de un mítico amor romántico, evocando a Tristán e Isolda, mientras, al mismo tiempo, la anciana muestra una conducta lujuriosamente erótica. Tal como a menudo ocurre en el caso de Ionesco, el hombre es creativo, el artista romántico, y la mujer queda asociada al contacto con la realidad, con la tierra y lo físico.

2.5. HORIZONTE DE EXPECTATIVAS.

En conclusión, el director del montaje, definiendo el “horizonte de expectativas” para con su público, opina que tanto la expresión de la ambivalencia del amor como la simulación de una multitud de personajes invisibles es un “tour de force” para con los actores, quienes, si consiguen tener éxito en este acto de prestidigitación, producirán sin duda un efecto escénico de tal impacto en los espectadores que se verán transportados a cánones del subconsciente y de lo sensorial.

2.6. VALORACIÓN DEL MONTAJE.

Nos resultó sorprendente comprobar que en toda la crónica teatral que examinamos, no se hizo referencia alguna a la reacción del público. Si nos atenemos a la valoración positiva unánime de los críticos, deducimos que también debió de ser

favorable. Lorenzo López Sancho, de *ABC*¹³³, habla de “un trabajo esforzado y meritorio”, aunque lamenta la adaptación que se hizo del texto que, a su juicio, no reflejaba la peculiar modalidad de farsa trágica del original:

Sin embargo, se permite el error de interpretar, de querer ver en el texto cosas que ni pensaba Ionesco, ni el genial autor deseaba que se entendieran de manera distinta a como sus muchas, muchísimas acotaciones, exactas, minuciosas, permitían que su pensamiento fuera entendido. No es sorprendente que casi medio siglo después del estreno en Madrid de “Las Sillas”, ahora no entiendan con claridad Alfaro y sus colaboradores muchas de esas cosas que los estrenistas de entonces no entendieron y por eso rechazaron aquel fallo del público que pronto sería corregido. Tal vez aquí, ahora en el teatro de La Abadía, afinando un tanto algunos excesos interpretativos pudiera obtenerse una más precisa farsa trágica, más cercana a la que Ionesco quería.

Enrique Centeno, de *Diario 16*¹³⁴, estima que “El resultado del espectáculo es formidable.” Para Rosana Torres, de *El País*¹³⁵, “Al final de la representación las caras de los actores y espectadores reflejaban una tensión muy distinta. El teatro español contemporáneo había vivido una noche histórica” .

Las Sillas suponía, asimismo, la vuelta, como actores de teatro, de uno de los dúos escénicos más importantes del teatro contemporáneo: José Luis Gómez y Verónica Forqué, cuya interpretación fue magistral en la opinión de todos:

José Luis Gómez se da un gusto de actor en la enfática interpretación que hace del gran personaje y Verónica Forqué acierta a ser patética, tierna, inocentemente sarcástica en la fiel esposa que mima, adula, trata de redimir del fracaso a su viejo marido (Lorenzo López Sancho de *ABC*).

Gómez hace un formidable recital muy especialmente en la primera parte del espectáculo, entre la ingenuidad, la ilusión, el infantilismo y la desesperanza. No es exagerado decir que ofrece una auténtica lección, porque nada de lo que en él aflora es producto de la genialidad, sino del trabajo, el estudio y la observación posados sobre el talento (Enrique Centeno de *Diario 16*).

El Viejo de José Luis Gómez, memorable; y perfecto de técnica actoral. Es un Viejo enérgico, débil, infantil, indefenso, conmovedor. Verónica Forqué, eficazísima en la réplica y muy capacitada para conectar con el público.

¹³³ L. López Sancho. “*Las Sillas* de Ionesco, o la tremenda presencia de lo invisible”, *ABC*, 8-III-1997, pág. 87.

¹³⁴ E. Centeno. “Todos a callar”, *Diario 16*, 8-III-1997, pág. 36.

¹³⁵ R. Torres. “Verónica Forqué y José Luis Gómez, juntos de nuevo en escena tras diez años”, *El País*, 5-III-1997.

En conclusión, Carles Alfaro, no sabemos si de modo casual o voluntario, se aproximó a la propuesta que Sylvain Dhomme planteó durante la creación de la obra en 1952 en París, al apostar por un equilibrio entre el realismo de los personajes y el simbolismo de la escenografía. Renunciando a adoptar la estética grotesca, llena de caricaturas y próxima al guiñol, que suele caracterizar las versiones de las obras de Ionesco, ha tratado de no ridiculizar las formas y de abordarlas con una enorme profundidad psicológica, recalcando lo absurdo de las situaciones mediante la verosimilitud interpretativa de los actores.

De manera opuesta, López Ojeda restituye en su montaje la independencia concedida a la mímica, resolviéndola en una pantomima ritual enmarcada en la concepción artaudiana del teatro total, donde la dramaturgia de Ionesco -y del absurdo en general- encontraba su motivación teórica. Artaud quería resucitar la idea de un espectáculo donde el arte teatral recobrara del cine, del music-hall, del circo y de la vida misma lo que siempre fue suyo, pues consideraba irrelevante esta separación entre el teatro analítico y el mundo plástico. Además creía que el teatro debía liberarse de su servidumbre al texto con el fin de recuperar la noción de un lenguaje único a medio camino entre el gesto y la idea. Para poder alcanzar la sensibilidad del espectador en todas sus caras:

Pénétré de cette idée que la foule pense d'abord avec ses sens, et qu'il est absurde comme dans le théâtre psychologique ordinaire de s'adresser d'abord à son entendement, le Théâtre de la Cruauté se propose de recourir au spectacle de masses; de rechercher dans l'agitation de masses importantes, mais jetées l'une contre l'autre et convulsées, un peu de cette poésie qui est dans les fêtes et dans les foules, les jours, aujourd'hui trop rares, où le peuple descend dans la rue¹³⁶.

C'est pour prendre la sensibilité du spectateur sur toutes ses faces, que nous préconisons un spectacle tournant, et qui au lieu de faire de la scène et de la salle deux mondes clos, sans communication possible, répande ses éclats visuels et sonores sur la masse entière des spectateurs¹³⁷.

Aunque el director escénico no es directamente responsable de la fragmentación textual, todos los juegos con los elementos temporales le son permitidos. Asimismo en el montaje de Alfaro la nostalgia del tiempo pasado tiene preferencia sobre la frenética

¹³⁶ A. Artaud. *Le Théâtre et son double*, op. cit., pág. 132.

¹³⁷ Op. cit., pág. 134.

huida hacia delante, hacia la concreción de la nada que conforma el ballet de las sillas. Él mismo nos confesó que cuidó especialmente esta primera parte de la obra, donde los Viejos dialogan tratando de detener el paso del tiempo con una mirada retrospectiva sobre su vida. Su tiempo es un tiempo, por así decir, atemporal, un tiempo perenne, difuso, motivo de especulación lírica. La plasmación de esta absoluta indeterminación temporal se refleja también en el vestuario: Alfaro decidió parar el reloj justo el día de la boda de la pareja, lo cual explica que la anciana lleve todavía su vestido de novia, y él su chaqué. Como señala Pierre Voltz¹³⁸, a diferencia de la categoría espacial, marco en el que la ficción se puede proyectar como un mundo exterior del que el espectador se puede distanciar, la categoría temporal no da lugar a semejante disociación. Esta mayor adherencia al tiempo vivido brinda al espectador la opción de una fusión con el mundo de los seres ficticios, en una especie de atemporalidad, como si se parara el fluir del tiempo, como ocurre en las ceremonias rituales que se presentan como atisbos de eternidad. Alfaro justifica la orientación simbólica de su montaje, señalando que el autor franco-rumano es ya un clásico y como tal hay que tratarle: “Intenta provocar las grandes preguntas del ser humano, y lo que está claro es que Ionesco trascenderá como lo ha hecho hasta hoy, porque es un hombre que trabaja con símbolos y arquetipos, no con estereotipos¹³⁹”.

En su recepción del montaje de Alfaro, el crítico Lorenzo López Sánchez resaltaba el despliegue ceremonial de esta gran metáfora ionesquiiana:

(...) esa acumulación de invitados imaginarios (...) irán llegando, naturalmente invisibles a la casa de esa pareja, en una irrisoria y por eso mismo trascendente, trágica ceremonia de dos viejos a su largo pasado, inútil, lleno de frustraciones, de fracasos, también de amor. (...) Ceremonia del olvido, de la frustración, de lo irremediable, del tiempo perdido, de la imposibilidad de comunicarse realmente con esos fantasmas para quienes los viejos irán sacando sillas antes de que éstas empiecen a salir por sí solas para una ceremonia del suicidio final del hombre y de la mujer¹⁴⁰.

¹³⁸ M. Corvin. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, “Temps et théâtre” por P. Voltz, Paris, Bordas, 1995, págs. 879-881.

¹³⁹ R. Torres. “Verónica Forqué y José Luis Gómez, juntos de nuevo en escena tras diez años”, *El País*, 5-III-1997.

¹⁴⁰ L. López Sancho. “*Las Sillas* de Ionesco, o la tremenda presencia de lo invisible”, *ABC*, 8-III-1997, pág. 87.

Un espíritu distinto anima el espectáculo presentado por López Ojeda, que implica a los espectadores en el tiempo representado, en el marco de la ficción, ofreciéndoles los estímulos necesarios para que se conviertan en participantes activos de lo que hasta ahora estaban resignados a presenciar. Es paradójicamente con un regreso al tiempo real, es decir, al tiempo vivido físicamente por el espectador, como éste se traslada a ese otro tiempo, o sea, al tiempo de la ficción. Además, los movimientos de los actores, su dicción, su vestuario y maquillaje crean conjuntamente un marco de ceremonia ritual donde el tiempo ficcional aparece como tiempo mítico. De este modo la ficción mítica se inscribe en la historia del espectador e informa su propio tiempo, no sólo porque llegó a formar parte de su temporalidad vivida, sino porque modifica su relación con el mundo, según recuerda Anne Ubersfeld:

La mise en scène cérémonielle des mythes dans les sociétés africaines (par exemple les danses des masques ou les cérémonies des funérailles) modifie le rapport temporel des hommes au monde: elle *fait passer* d'un temps à un autre; elle ouvre par exemple le temps des semailles, ou bien elle fait passer le mort chez les Ancêtres.

Dans nos sociétés, le mythe n'a pas les mêmes fonctions; la représentation du mythe ouvre pour le spectateur un rapport avec sa propre temporalité psychique ou même historique: le mythe d'Antigone renvoie le spectateur à son propre rapport au pouvoir.¹⁴¹

IV. LA RECEPCIÓN DE *LAS SILLAS* POR PARTE DE LA CRÍTICA, LA CENSURA Y EL PÚBLICO.

Las puestas en escena y la recepción de *Las Sillas* en Francia y en España ofrecen un espejo revelador a la vez de la ambigüedad de la obra y del renombre del autor. Mientras el éxito de la obra fue creciendo en función de la notoriedad de E. Ionesco, promovido del rango de mero mistificador al estatuto de escritor clásico universalmente reconocido, en Francia la interpretación de *Las Sillas* iba variando a medida que los directores de escena y los actores hacían hincapié en uno u otro de los aspectos opuestos, contradictorios y, sin embargo indisolublemente unidos, de una obra

¹⁴¹ A. Ubersfeld (1981). *Lire le théâtre II* (L'école du spectateur), Paris, éditions Belin, Lettres Sup, 1996, pág. 206.

oscilando entre el realismo y la fantasía, lo cómico y lo trágico, lo absurdo y la humanidad.

En España, en 1957, año del estreno de *Las Sillas*, los comentarios seguían centrados en el mismo rechazo de la estética del absurdo que conoció *La Cantante calva*, tanto por parte del sector conservador, como por los que consideraban esta nueva dramaturgia no adecuada a los intereses perseguidos para llevar a cabo una renovación del panorama teatral español, más centrada en el compromiso social. Sin embargo, algo iba cambiando su fama de autor nihilista, y un sector minoritario fue sensible a la cruda y angustiosa manifestación de los sentimientos humanos de la obra. Hasta los más proclives a un teatro realista y comprometido reconocieron en este cuadro poético de lo trágico de la vida, una visión más optimista del destino humano, a través de la determinación de los protagonistas a sacar fuerzas de flaqueza, y a llevar la lucha hasta el último momento.

Como ya comentamos, el teatro de Ionesco, asimilado al teatro de *humor* de la posguerra española, fue entendido como teatro evasivo y escapista, y nunca agrio y desesperante; lo cual explicó indudablemente el revés que sufrió durante largo tiempo, hasta el repentino entusiasmo que despertó en 1961 la puesta en escena de *Rinoceronte* de José Luis Alonso en el Teatro María Guerrero de Madrid. Solitario, el teatro del absurdo siguió progresando hacia su definitivo reconocimiento en España. Sin embargo, había perdido la ocasión de responder a las aspiraciones de la generación de los años sesenta, más inclinada hacia lo político que hacia lo metafísico, y más sensible a las imágenes de violencia que a la inmovilidad de la nada. Ahora, tantos años después, Lorenzo López Sancho, de *ABC*¹⁴², considera que “esta pieza de Ionesco sigue escapándose a toda suerte de clasificaciones demasiado concretas. Su originalidad sigue ofreciéndose abierta a diversos sentidos de representación.”

¹⁴² L. López Sancho. “*Las Sillas* de Ionesco, o la tremenda presencia de lo invisible”, *ABC*, 8-III-1997, pág. 87.

1. LAS PUESTAS EN ESCENA Y LA RECEPCIÓN DE *LAS SILLAS* EN FRANCIA.

La creación de la obra en París, en el Théâtre du Nouveau Lancry, en abril de 1952, en una puesta en escena de Sylvain Dhomme fue, según el propio autor, un “fracaso triunfal”. El director escénico había intentado realizar un difícil equilibrio entre realismo y simbolismo igualmente inherentes a la obra. Rechazando, según el deseo del autor, las convenciones de un teatro psicológico y social, quería “abrir un espejo en la conciencia de cada espectador”, que debía “reconocer en el espectáculo sus razones de fracaso, de error y de alienación”. Luego, resolvió apostar por un contraste que oponía y unía a la vez realismo y abstracción: “Si les personnages sont insolites, les rapprocher du spectateur en leur trouvant un style de jeu sensible aux détails naturalistes, et créer l’autre dimension par la mise en scène et un décor abstrait”¹⁴³.

La acogida del público y de la prensa ha sido generalmente desfavorable. Sin embargo, en la revista *Arts*, nº 359, Adamov estimaba que el rechazo de la obra se debía al horror y a la repulsión que provocaba la representación de una realidad que nadie aceptaba reconocer en sí:

Une vieillesse fondamentale qui n’a rien à voir avec l’âge et qui, à un certain niveau de conscience représente un état de l’existence humaine: on se récrie au nom d’une esthétique alors qu’en réalité on a peur d’une image de la décrépitude qui réduit l’existence à un vagissement sans évolution depuis le berceau jusqu’à la mort.

En dicha revista todos los críticos, escritores de oficio¹⁴⁴, manifestaron su apoyo a un compañero en apuros al firmar una “Défense des *Chaises*”. Más allá de los juegos verbales y de la parodia, percibieron una dimensión metafísica, una visión y una representación de la condición humana cruelmente verdaderas, para provocar en el espectador una confusa toma de conciencia y un inexplicable rechazo bastante reveladores. Las treinta representaciones de *Las Sillas* en 1952 hicieron aparecer, como lo recuerda Jacques Lemarchand¹⁴⁵, una “dimensión nueva” del teatro de Ionesco: “Un

¹⁴³ F. Towarnicki. “Des *chaises* vides... à Broadway” en *Spectacles*, nº2, 1958.

¹⁴⁴ Entre ellos, Jules Supervielle, André Alter, Jean Duvignaud, Jean Pouillon, Clara Malraux, Raymond Queneau y Samuel Beckett.

¹⁴⁵ *Le Figaro littéraire*, 25-II-1956, artículo citado por M. Lioure. *Op. cit.*, pág. 117.

tragique assez féroce, au-delà duquel nous découvrons une grande pitié et une grande amitié pour les êtres humains”.

Las representaciones de 1956, en el Studio des Champs-Élysées, tuvieron otra resonancia. La puesta en escena y la interpretación de Jacques Mauclair, que representaba el papel del Viejo con Tsilla Chelton en el de la Vieja, habían acentuado y profundizado la humanidad de los personajes y de las situaciones. Jacques Mauclair, afirmaba Ionesco, “donna aux personnages caricaturaux et guignolesques une vérité plus humaine, une tendresse, une psychologie¹⁴⁶”. Pierre Marcabru¹⁴⁷ invitaba al espectador a no dejarse detener por los “artificios” de la “construcción literaria”, y a franquear el “obstáculo de las palabras” para acceder a la “sinceridad” del autor. Finalmente, el 23 de abril de 1956 aparece en la portada del *Figaro* un texto de Jean Anouilh, faro del teatro burgués, titulado “Du chapitre des *Chaises*”. El dramaturgo que, de paso, celebra el talento de los actores y del director escénico, afirma:

Je crois bien que c’est mieux que Strindberg parce que c’est noir à la Molière d’une façon parfois follement drôle, que c’est affreux et cocasse, poignant et toujours vrai et -sauf un tout petit coup d’avant-garde viellotte, que je n’aime pas, vers la fin- que c’est classique¹⁴⁸.

La obra volvió a estrenarse en el Studio des Champs-Élysées en 1961, haciéndose acreedora de una crítica favorable. En esta época se abrió un debate sobre la primacía de lo cómico o de lo trágico que iba a alimentar durante largo tiempo las controversias entre directores escénicos y críticos.

La reposición de *Las Sillas* en el Teatro Gramont, en julio de 1965, en una puesta en escena de Jacques Mauclair, siempre con Tsilla Chelton en el papel de la Vieja, pero con Michel Vitold en el del Viejo, parece haber entristecido aún más la obra. Es significativo que *Las Sillas*, en esta ocasión, hayan sido asociadas a *A puerta cerrada*, de J. P. Sartre, como si estos “dos clásicos modernos”, según la expresión de

¹⁴⁶ S. Benmussa (1966). *Ionesco, op. cit.*, pág. 112.

¹⁴⁷ “*Les Chaises. L’Impromptu de l’alma d’Eugène Ionesco au Studio des Champs-Élysées*”, *Arts*, 22-28-II-1956.

¹⁴⁸ Este artículo se publicó en castellano en *Primer Acto*, nº 16, septiembre-octubre 1960, pág. 17: “Considero que es mejor que Strindberg, porque es negro “a la manera de Molière”, de un modo a veces locamente gracioso, porque es repulsivo y ridículo, punzante y siempre verdadero y –salvo un muy pequeño toque de vanguardia envejecida, que no me gusta, hacia el final- porque es clásico”. (Traducción de Jesús López Pacheco.).

Jacques Lemarchand¹⁴⁹, ilustran una misma angustia. Los absurdos héroes de “ce concerto dément, touchant, et construit comme une oeuvre musicale”, escribía el crítico, se habían convertido para sus coetáneos en “personajes de Dickens”. Christian Megret constataba la misma evolución en la recepción de la obra, trece años después de su creación¹⁵⁰: “Il me semble qu’alors on riait davantage, aux dépens de ce vieux couple, resassant des rêves dérisoires. Il me semble qu’à présent, c’est l’horreur de la déchéance, physique et mentale, que ce spectacle impose, et c’est, à la lettre terrifiant”.

Dos años más tarde, la obra se repone en el mismo teatro. Si el fondo ya casi no sorprende, escribía Bertrand Poirot-Delpech¹⁵¹, la forma sorprende todavía, y el espectador sigue cautivado por un “sens inné du cocasse, de l’incongru, du pathétique et du coup de théâtre”. La obra ha conservado, a pesar de las múltiples representaciones, el mismo poder de sorpresa y de emoción: “On pourrait craindre que des reprises aussi rapprochées et inchangées n’aient usé la pièce... et les interprètes. Il n’en est rien.” Hasta Jean-Jacques Gautier, el muy severo censor de los años cincuenta, se une al elogio unánime: “C’est cocasse et pathétique à souhait”, concluía en *Le Figaro*¹⁵², aunque lamenta que la obra llegue a hacerse larga e insistente. En *L’Humanité*¹⁵³, Philippe Madral formula algunas reticencias. Aunque encomia la interpretación de la obra y se felicita de que el autor se haya vuelto “familiar” para el público, estima que este teatro había envejecido y que su temática era anticuada, idealista, incompatible con la noción de progreso moral y social: “Thématique de l’immobilité, de l’identité à soi-même, empêchant tout changement, toute mutation, toute crise, tout passage d’un état à un autre.”

En 1988, Denise Gence et Pierre Dux interpretaron *Las Sillas* en el Théâtre de La Colline. Jean Luc Boutté, el director escénico, había deseado que los actores

¹⁴⁹ “Les Chaises d’Eugène Ionesco”, *Le Figaro littéraire*, 8-VII-1965.

¹⁵⁰ “Les Chaises”, *Carrefour*, 14-VII-1965.

¹⁵¹ “Les Chaises, d’Eugène Ionesco. Rapport pour une académie, de Franz Kafka”, *Le Monde*, 22-X-1967.

¹⁵² “Au Gramont Kafka et Ionesco”, *Le Figaro*, 23-X-1967.

¹⁵³ “Les Chaises de Ionesco, et Rapport pour une académie de Franz Kafka au théâtre Gramont”, *L’Humanité*, 25-X-1967.

prestaran a su personaje “toute leur densité d’êtres humains, authentiques”, devolviéndoles “quelque chose de charnel, une certaine épaisseur” y “une certaine drôlerie” que no excluía, no obstante, la “sensibilité”. La obra, estimaba, “parle d’une façon simple, sans artifices, de nous, de la solitude, de l’échec, du désir, de la tendresse, de l’amour¹⁵⁴”. El público y la crítica fueron sensibles a esta humanidad de la interpretación, juzgada a veces demasiado reduccionista. De tal modo, Michel Cournot en *Le Monde*¹⁵⁵ lamentaba que en esta obra, que consideraba “l’un des sommets du théâtre de Ionesco et du théâtre tout court”, el director escénico hubiera incitado a los intérpretes a limitarse a imitar a una anciana pareja de clase media que fracasó en su existencia. En cambio, en 1952, los actores habían adoptado, durante la creación de la obra, un “estilo de irrisión” destinado a desconcertar a los espectadores. Pierre Dux y Denise Gence, escribía también Philippe Sénart¹⁵⁶, “sont simplement un homme et une femme exprimant la vérité toute nue de leur amour.” Pero el crítico estuvo igualmente atento a la profundidad de una obra –y de un teatro– donde veía “una meditación acerca del hombre” y su destino, una reflexión sobre “las verdades primeras” y los “fines últimos”, y la intuición de que “el amor” es “la única respuesta” a “la angustia humana”.

En diciembre de 1993, Jacques Mauclair y Tsilla Chelton volvieron a interpretar *Las Sillas* en el Théâtre du Marais. Los actores que llevaban interpretando sus papeles desde unos cuarenta años, no habían alcanzado todavía la edad de sus personajes. No obstante, la realidad se acercaba poco a poco a la ficción, tornándola más humana y conmovedora.

2. LA RECEPCIÓN DE LA OBRA EN ESPAÑA

En España la obra se estrenó el 15 de abril de 1957 con *Dido Pequeño Teatro*, dirigido por Josefina Sánchez Pedroño, en el Teatro de la Comedia, o el Círculo de Bellas Artes, según consta en el informe de censura.¹⁵⁷ En un artículo publicado al día

¹⁵⁴ *Le Public*, nº 3, 1988, artículo citado por M. Lioure. *Op. cit.*, pág. 121.

¹⁵⁵ *Le Monde*, 23-IV-1988, artículo citado por M. Lioure. *Op. cit.*, pág. 121.

¹⁵⁶ *La Revue des Deux Mondes*, juin 1988, artículo citado por M. Lioure. *Op. cit.*, pág. 122.

¹⁵⁷ Tras numerosas búsquedas en prensa y documentos de archivo, no conseguimos averiguar el lugar exacto de estreno de la obra.

siguiente a la reposición de la obra, el 10 de junio del mismo año en el escenario del Círculo Catalán, Alfredo Marqueríe, que ya había enjuiciado negativamente la obra inicial de Ionesco, sigue definitivamente convencido que las innovaciones que el autor pretende llevar a cabo carecen de valor formal y literario:

¿Saben ustedes cómo anuncia *Arts* el “Espectáculo Ionesco” en París? Pues con esta coletilla: “Para no tomárselo en serio”. La frase nos parece tan definitiva como definitiva. *Las Sillas*, como el resto del teatro de Ionesco, es algo que sólo se puede tomar a broma. Aspirar a otra cosa –según se desprende de una nota bastante retorcida inserta en el programa de *Dido*, donde la caña torpemente cebada acusa la impericia bisoña de los que quieren pescar en río revuelto –es sacar las cosas de quicio y de tino, es un empeño desquiciado y desatino. Antes se nos hablaba de “teatro de evasión” y ahora se nos habla de “teatro de ruptura”. ¿Qué es todo eso? Etiquetas falsas para encubrir una mercancía averiada. A nosotros no nos asusta, nos encanta y nos cautiva la originalidad y la novedad en la creación escénica, a condición de que la pieza teatral sea una verdadera, una auténtica obra de arte, y no una paparrucha sin pies ni cabeza, sin pensamiento brillante, sin belleza formal, sin coherencia gramatical y lógica, sin sentido del ritmo y de la construcción, sin las condiciones mínimas que son exigibles en un autor digno de tal nombre.

Las Sillas, de Ionesco, no es sino un largo, pesado, farragoso diálogo entre dos personajes, La Vieja y El Viejo, más la intervención final de un sordomudo que lanza gritos inarticulados. Puede ser que gente ingenua y candorosa crea que debajo de toda la sarta de incongruencias sin garbo y sin gracia que Ionesco pone en labios de sus muñecos parlantes, hay intenciones de ambición simbólica¹⁵⁸.

A esta crítica acérrima y, evidentemente, poco intuitiva de los cambios radicales que el arte teatral estaba experimentando, se une el juicio negativo que merecía la obra a los censores E. Morales de Acevedo y el Revdo. P. Manuel Villares:

Es un exponente más de posibles ultraístas comedias, que hoy no pueden escucharse por la inmensa mayoría de los espectadores sin burlas y protestas. Posiblemente, al invisible personaje, que se dice ocupar la silla principal del gran concilio, se la haya querido dar sentido oculto de Ser Supremo, pero no se le pinta con irreverencias. Con menos motivos que los que posee el autor de esta farsa, están reclusos en manicomios muchos infelices.

Se trata de una obra surrealista en la cual sólo funciona el automatismo psíquico en pleno delirio onírico. No creo que la pueda resistir más público que el de Teatro de Cámara, y esto con una gran dosis de snobismo. Por lo demás, considerada desde el punto de vista moral está tan lejos de la realidad que creo

¹⁵⁸ “*Dido* estrenó *Las Sillas*”, *ABC*, 11-VI-957, pág. 56.

que no se la pueden aplicar criterios morales para juzgarla. La considero por tanto inofensiva.¹⁵⁹

A fin de cuentas el crítico conservador, y los censores gubernamentales acusan a Ionesco de formalismo y consideran que su dramaturgia se reduce a un puro juego escénico y lingüístico carente de sentido. En esta misma época, Ionesco contestó a idénticos reproches que le lanzó en 1958 Kenneth Tynan, el famoso crítico de *The Observer*. A su juicio, el arte está más relacionado con la idea de un conocimiento libre que con la noción de moral, y, cuanto menos, de moral política. Es cuestión de un conocimiento afectivo que, a través de su subjetividad, contribuye a la entrega de un descubrimiento objetivo, de un testimonio, y nunca de una enseñanza. Considera que arremeter contra un lenguaje obsoleto, parodiarlo para poner en evidencia sus limitaciones, tratar de hacerlo estallar, renovarlo o sencillamente amplificarlo, es la función de cualquier “creador” que, de esta manera, alcanza el corazón de la viva realidad. Y añade que renovar el lenguaje es renovar la concepción, la visión del mundo. Toda nueva expresión artística es un enriquecimiento correspondiente a una exigencia del espíritu, una apertura de las fronteras de la realidad conocida. Cualquier obra de arte que responde a esta necesidad puede parecer insólita al principio, ya que comunica lo que todavía no fue comunicado de esta forma. Y como, a su entender, todo se encuentra en la expresión, en su estructura, en su lógica interna, es la expresión la que debe ser examinada:

Je ne crois pas qu’entre création et connaissance il y ait contradiction car les structures de l’esprit reflètent, probablement, les structures universelles. À quoi ressemblent un temple, une église, un palais? Y a-t-il là-dedans du réalisme? Certainement pas. Pourtant, l’architecture est révélatrice des lois fondamentales de la construction; chaque édifice témoigne de la réalité *objective* des principes de l’architecture¹⁶⁰.

¹⁵⁹ Informe de Censura nº. expediente 114-57, fecha: 15/3/57 (Ministerio de Información y Turismo, Dirección General de Cinematografía y Teatro. Sección Teatro), Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares.

¹⁶⁰ E. Ionesco (1966). “Controverse londonienne. Le coeur n’est pas sur la main”, *Notes et Contre-notes*, op. cit., págs. 157-158.

Por otro lado, al reivindicar la invención de un teatro “apsicológico”, Ionesco convenía que el “drama” puro debía expresar “des pulsions, impulsions, expulsions¹⁶¹”. Su teatro, afirma, es “la projection sur scène du monde de dedans¹⁶²”. Y si subsisten mecanización y vacío, son los de la vida de hoy que dicha obra no sólo comprueba sino también denuncia. Lo que no se llegó a entender es que la caricatura es una crítica, y si sus personajes son unas marionetas, asegura Ionesco que son marionetas doloridas en busca de una vida auténtica y de una realidad esencial. El teatro del absurdo, del que *Las Sillas* ofrece una ejemplar ilustración, expresa menos una desesperación absoluta, hundida en el sentimiento del absurdo y de la irrisión, que una acaso ilusoria aspiración a una plenitud, y la convicción de que el mundo es real y sustancial:

Tous mes livres, toutes mes pièces sont un appel, l’expression d’une nostalgie (...). Toujours à la recherche de cette lumière certaine par-delà les ténèbres, j’écris dans la nuit et dans l’angoisse avec, de temps à autre, l’éclairage de l’humour¹⁶³.

Otro aspecto que vuelve a menudo en las reseñas de los cronistas de finales de los cincuenta y principios de los sesenta es la falta de conexión que el teatro transgresor de Ionesco mantiene con el público. Los comentarios al respecto de Manuel Adrio, Alfredo Marquerie y “L. M.” de *Ya*, con ocasión de la representación de *Las Sillas* por el T.N.U, en el Teatro María Guerrero, el 27 de febrero de 1963, reflejan una reacción del público supuestamente mitigada:

Ionesco demostró anoche por enésima vez (...) que el teatro llevado a los extremos a los que él conduce no es teatro. Falta, o tal creo, comunicación entre actor y espectador desde el momento que lo que se representa en escena escapa a la comprensión inmediata del público. Esto lo confirman la cantidad de sueños que se descabezan en la sala, los bostezos, las sonrisas comprensivas y las protestas. No basta con que muchos aplaudan, pues más de uno de éstos he visto yo lanzar ¡bravos! a Ionesco en escenas que se debían a la creación del adaptador, y que jamás pasaron por la mente del autor¹⁶⁴.

¹⁶¹ E. Ionesco (1966). “Notes sur le théâtre, 1953”, *Notes et Contre-notes*, op. cit., pág. 298.

¹⁶² E. Ionesco. *L’Impromptu de l’Alma. Théâtre II*, Paris, éditions Gallimard, NRF, 1958, pág. 57.

¹⁶³ E. Ionesco (1977). *Antidotes*, op. cit., pág. 315.

¹⁶⁴ M. Adrio. “*Las Sillas* de Ionesco en el María Guerrero”, *ABC*, 28-II-1963.

El público la acogió anoche con aplausos mezclados de algunas muestras de disidencia¹⁶⁵.

El público escuchó atento, con sospechosas risas y exclamaciones, y al final se desencadenó en la sala una tormenta con relámpagos de aplausos y truenos de protestas. Sentimos decir todo esto (que no debíamos haber tenido ocasión de decir), pero así fue¹⁶⁶.

Ya hacia 1957, *Las Sillas* abre una brecha en el falso mensaje que se le atribuye al teatro de Ionesco, como la imagen tradicional de unos fantoches que hablan o juegan con palabras vacías. Por ejemplo, lo que de *Las Sillas* ha merecido el interés de Monleón es la carga emotiva que despliega nuestro autor y su esfuerzo por no caer en la retórica y el sentimentalismo:

Estimo que “Las Sillas” es pieza en la que están jugando constantemente la carga emotiva -la “soledad” no es inicialmente una conquista intelectual- y el esfuerzo de Ionesco por encauzarla sin el menor brote retórico o sentimental. De ahí las fórmulas premeditadas y ciertamente simbólicas, a través de las cuales va expresando un drama en el que los personajes son, no dos viejos, sino dos hombres que llegan a preguntarse “si no crecerán las flores bajo la nieve”; en el que las sillas vacías cobijan los hombres inventados en los demás, y contemplados desde ese desquiciamiento humorístico que caracteriza a Ionesco¹⁶⁷.

Valora positivamente la versión y dirección de Trino Martínez Trives, “que logró trasplantar a un escenario español el mundo difícil de Ionesco”, y considera que los actores Victorico Fuentes y María Abelenda realizaron una estimable labor interpretativa.

En 1963, sobre la representación de *Las Sillas* por el Teatro Nacional Universitario, el crítico de *ABC*, Manuel Adrio, también comenta toda la angustia que al autor le supone

la busca incesante de la especie, sometida agobiantemente al espesor de la materia, la anulación completa del individuo hasta reducirle a algo insustancial que no logra hacerse entender, ni siquiera escuchar, en un mundo de sonidos guturales, al que le lleva el conocimiento de la realidad que le sirve de contorno. Todo cuanto rodea al hombre de Ionesco es etéreo, vago, desordenado,

¹⁶⁵ A. Marquerie. “*Las Sillas*, de Ionesco por el T.N.U.”, *Pueblo*, 28-II-1963, pág. 26.

¹⁶⁶ “L.M”. “*Las Sillas*, de Ionesco en el María Guerrero”, *Ya*, 28-II-1963, pág. 28.

¹⁶⁷ J. Monleón. “*Las Sillas*, por José Monleón”, *Primer Acto*, nº 3, verano 1957.

obligándole a refugiarse en zonas místicas, desde las que habla incesantemente¹⁶⁸.

También J. Hinojosa, traductor de *Las Sillas* para el montaje de Carles Alfaro en 1997, piensa que el auténtico común denominador de esa vanguardia teatral francesa de los años cincuenta y primeros de los sesenta no es el “absurdo”, sino la “angustia” provocada por este absurdo: “Personalmente preferiría hablar de un “Teatro de la Angustia” que abarcaría también la obra teatral de Sartre, Camus y Genet, y que sigue germinando hasta hoy en la obra de autores como Koltés”¹⁶⁹.

Sustrayendo a la obra de la acostumbrada y aún vigente interpretación nihilista, Javier Villán de El Mundo¹⁷⁰ explica que a través del intento del Viejo de justificar su vida, Ionesco establece “una especie de religión de la verdad imposible”:

Negación de la verdad concreta en beneficio de una verdad abstracta. En el absurdo hay una lógica interna, la lógica de lo ilógico, de la confrontación de enunciados contrapuestos: ese es el nervio dramático de *Las Sillas*, de *La Lección*, de *El Rey se muere*, etc. La reunión de seres invisibles acaba convirtiéndose en una especie de purificación por el recuerdo. Prevalece la poesía de la memoria, el sentimiento de la evocación: intenso, nítido, plural y apoteósico. El gran sarao es, en realidad, una sátira de las verdades salvadoras y, mal que bien el Viejo va proclamando fragmentos de verdad cuyo discurso completo tendrá que articular el Orador que se espera. Pero el Orador no sabe hablar. La dirección de C. Alfaro intensifica esa cadencia convirtiéndolo en una marioneta, un juguete mecánico; este juguete es lo único que prevalece sobre la memoria de los Viejos.

El crítico español coincide con Michel Corvin, que expresa -en un brillante estudio dedicado al *Teatro Nuevo*¹⁷¹- la preeminencia onírica en las obras de autores como Arrabal, Gelas, Adamov, Copi, Weingarten y Ionesco, donde, dice, el ensueño sirve de contrapeso a la nada y se presenta como la expansión de lo imaginario en la realidad, la revelación de evidencias escondidas, la liberación de potencias creadoras, y la libre

¹⁶⁸ ABC, 28-II-1963.

¹⁶⁹ J. Hinojosa. “Entrevista a J. Hinojosa”, *Dossier didáctico* elaborado por el Teatro de la Abadía, 1997, pág. 18.

¹⁷⁰ “Apoteosis de la nada”, *El Mundo*, 6-III-1997, pág. 57.

¹⁷¹ M. Corvin (1963). *Le Théâtre Nouveau en France*, Paris, PUF (Presses Universitaires de France), coll. “Que sais-je”, 1980, págs. 12-13.

expresión de imágenes fantasmagóricas. El sueño, sigue, produce imágenes inexplicables que se imponen fuera de toda lógica, aunque según una simbología descifrable. Requiere del espectador una participación de ensueño a ensueño, y dota de una coherencia interna las obras aparentemente más estafalarias.

Desde la perspectiva actual, Enrique Centeno, de *Diario 16*¹⁷², considera que hay dos formas de entender *Las Sillas*. Una, como la pieza histórica que en la posguerra alude a la desolación de Europa, a la destrucción de la cultura, a la decadencia de un mundo e incluso como la interpreta Hinojosa en sus notas al programa de mano al grotesco mariscal Pétain en su confinamiento tras la contienda. Otra, desde la propia perspectiva de hoy para comprobar que Ionesco no sólo da testimonio de su tiempo y se compromete -y no sólo en el fondo, sino también buscando nuevas formas expresivas-, sino que se ha convertido en un clásico y que su tónica “vanguardia” sigue aún viva. Atento al equilibrio entre realismo y fantasía en que se mantiene la obra, comenta: “...creo yo que *Las Sillas* está viva en su concepto y que además, en cuanto a la forma, ofrece el necesario contrapunto a un exagerado realismo o a las opciones de fantasía mágica”. La actriz Verónica Forqué, que interpreta el papel de La Vieja, añade a este respecto: “Yo (...) veo un código naturalista, aunque nos haga movernos en paraísos oníricos, rodeados de sillas vacías ocupadas por personajes imaginarios”¹⁷³.

También el cronista de *Diario 16* observa que *Las Sillas* hace referencia a triviales sucesos cotidianos: la pareja que no se entiende y cuyos miembros hablan disimuladamente de cosas distintas, el testamento ideológico que a nadie interesa porque cada cual es cada cual, la añoranza de un tiempo más fingido que real, la mentira como institución social, política o sentimental, la ingenuidad infantil y la fantasía como agarradero contra la soledad, el desenlace esperado para conocer el testamento de los cien años de vida de los protagonistas, que resulta ser un sordomudo contratado para dirigirse a un auditorio de deshabitadas sillas, la opción de desertizar las sillas para no escuchar a los demás, que es hoy práctica común en la vida cotidiana, y más aún en la

¹⁷² *Diario 16*, 8-III-1997.

¹⁷³ *Babelia, el País*, 1-II-1997, pág. 15.

práctica política, donde cada cual parece hablar o mentir en lenguajes diferentes. Además, en cuanto a la forma, el crítico resalta el despliegue ceremonial de esta gran metáfora ionesquiiana:

(...) esa acumulación de invitados imaginarios (...) irán llegando, naturalmente invisibles a la casa de esa pareja, en una irrisoria y por eso mismo trascendente, trágica ceremonia de dos viejos a su largo pasado, inútil, lleno de frustraciones, de fracasos, también de amor. (...) ceremonia del olvido, de la frustración, de lo irremediable, del tiempo perdido, de la imposibilidad de comunicarse realmente con esos fantasmas para quienes los viejos irán sacando sillas antes de que éstas empiecen a salir por sí solas para una ceremonia del suicidio final del hombre y de la mujer.

Otra interpretación es la fascinante hipótesis que Hinojosa sostiene de *Las Sillas*, basándose en la consulta de una serie de documentación histórica que desveló un conjunto de elementos coincidentes entre este personaje nonagenario y maniático y un contemporáneo de su autor: el Mariscal Philippe Pétain. El traductor utilizó todo el material documental¹⁷⁴ que sobre los últimos días de aquél apareció en libros y en periódicos para construir su ficción. Las anécdotas de la vida en prisión de Pétain, aislado junto con su esposa, en la isla de Yeu, y cuidado por enfermeras que le seguían el juego en sus delirios seniles, son la sustancia misma de la mayoría de los diálogos y de todas las situaciones de la obra. Pero Hinojosa considera también que, más allá de la anécdota, la obra tiene vuelo propio, y los personajes absoluta autonomía sobre los seres que los inspiraron.

Para nuestro traductor, *Las Sillas* no es en absoluto un texto generado de lo absurdo y para lo absurdo, -entendido esto en su más noble sentido-, sino que se nutre, totalmente, de la realidad, o más bien de una recreación poética de la realidad. Las anécdotas cotidianas de los últimos meses del ex-mariscal Philippe Pétain inspiran la inmensa mayoría de los diálogos y situaciones de la obra con un sustrato casi documental: la postrera soledad de un “gran Mariscal” que, en su recta final ante la muerte, ante la derrota definitiva, en la oscuridad de su mente ya vacilante, busca -entre lapsus mentales y verbales, juegos de palabras infantiloides, grandes frases y citas literarias, discusiones con su esposa y a veces madre, vacíos de memoria, saltos en el

¹⁷⁴ Joaquín Hinojosa me comentó, durante una de las sesiones de trabajo que mantuvimos en el año 1997, que uno de los documentos decisivos que manejó fue un extracto del *Diario de una enfermera* publicado en la revista *Miroir de l'histoire*.

tiempo y nostalgias de lo que pudo haber sido y por cobardía no fue-, justificarse ante la historia transmitiendo “su mensaje” a unos imaginarios visitantes receptores de su testamento ideológico.

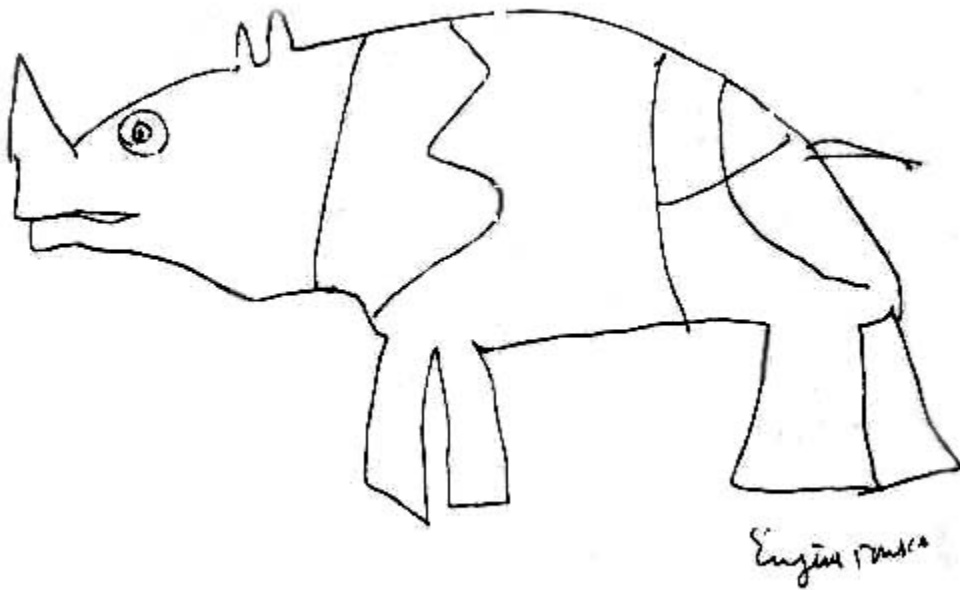
Pétain murió en la noche del 22 de abril de 1951. Ionesco comenzó a escribir *Las Sillas* en julio de ese mismo año. La obra se estrenó, por elección de Ionesco el 22 de abril de 1952, exactamente un año después de la muerte del mariscal. Por tanto, la propuesta que Hinojosa plantea es que Ionesco fundió en un mismo universo sus obsesiones personales más características con los datos históricos de alguno de los momentos cruciales de la vida de Pétain vencedor y las miserias de los últimos días del Pétain vencido y prisionero en Yeu, y nos vomita, una vez más, su desesperada conclusión de que, en la aventura inútil de la vida, sólo existen el dolor o el autoengaño.

V. CONCLUSIÓN.

A lo largo de esos cuarenta años (1957-1997), con *Las Sillas* el público español fue asimilando definitivamente que la aparente absurdidad de los dramas de Ionesco se debía considerar como el intento de cruzar los límites de la realidad, y de acceder a una ultra-realidad que, con su mera existencia, ridiculizara por contraste la realidad cotidiana contra la que protesta. La superación del realismo también llevaba al autor a destacar todo lo artificioso del teatro hasta extremos inverosímiles, con el fin de actuar directamente sobre el espectador, trastornando violentamente su relación con el mundo, precepto que reactualizó *Teatro Orgon* en su puesta en escena.

No obstante, con esta pieza, la dramaturgia de Ionesco se había depurado, concediendo todo el protagonismo al tema metafísico. De aquí en adelante la temática ionesquiana se centraría en el gran problema de la muerte y del sentido del destino humano, así como de la incapacidad para el ser humano de alcanzar la felicidad. Y, precisamente, si *Las Sillas* despertó un interés en España, fue, más allá de la profunda renovación estética que había aportado a la escena, por su modo nuevo de reflexionar sobre la condición humana y su trágico destino.

RINOCERONTE



“Bérenger.-

Daisy.-

Bérenger.-

Daisy.-

Comment veux-tu sauver le monde alors?

Pourquoi le sauver?

Quelle question!...Fais ça pour moi, Daisy.
Sauvons le monde.

Après tout, c'est peut-être nous qui avons
besoin d'être sauvés. C'est nous peut-être
les anormaux.”

CAPÍTULO III: RINOCERONTE

I. CUESTIONES PRELIMINARES.

1. BALANCE DE LA PRIMERA PRODUCCIÓN LITERARIA DE IONESCO.

En 1958, cuando escribe *Rinoceronte*, Ionesco tiene numerosas obras en su haber: Una colección de poemas (*Élégies pour êtres minuscules*¹), dos ensayos críticos (*Non*² y *Hugoliade*³), múltiples artículos literarios y culturales, la traducción de una novela rumana (*Le Père Urcan*⁴ de Pavel Dan), cinco relatos breves⁵ entre los que se encuentra *Rinoceronte*. Este relato, que inspiró la obra de teatro, se publicó en 1957 en *Les lettres nouvelles*, y fue escrito a petición de Geneviève Serreau, esposa del director escénico Jean-Marie Serreau.

Además de *La Cantante calva* y de *Las Sillas*, se habían representado *La Lección* (1951), *Jacobo o la sumisión* (1955), *El Porvenir está en los huevos* (1957), *El Maestro* (1953), *El Salón del automóvil* (radiado en 1952), *Víctimas del deber* (1953), *La Joven casadera* (1953), *Amadeo o como salir del paso* (1954), *El Nuevo inquilino* (1957), *El Cuadro* (1955), *La Improvisación del alma* (1956). Aquellas obras de teatro, además de una pieza breve titulada *Los Saludos*, fueron publicadas en la editorial Gallimard en los cuatro primeros tomos del *Théâtre* d'Eugène Ionesco, entre

¹ *Elegii pentru fiinte mici*. Craiova Cercle Analelora romane, Scrisul Romanesc, dec 1931.

² *Non*, trad. Marie France Ionesco, Gallimard, coll. "Blanche", 1986. Edición original *Nu*, Bucharest, Vremea, 1934.

³ Esta obra ensayística consta de unas sesenta páginas que se publicaron bajo el título *Víctor Hugo (Critiques)* en *Ideea Româneasca* (l'Idée roumaine) números 2-4 y 5-10 de 1935-36. Se trata de la primera parte de una pseudo-biografía sin terminar que relata, de un modo un tanto peculiar, los acontecimientos más relevantes de los cuarenta y cuatro primeros años de la vida del escritor francés.

⁴ P. Dan. *Le père Urcan*, Marseille, éd. Jean Vigneau, 1945. Trad. du roumain en collaboration avec Gabrielle Cabrini. Préface d'Ionesco.

⁵ *La Photo du colonel. Récits* [Paris, Gallimard, coll. "Blanche", 1962.] consta de *Rhinocéros*, *Oriflamme* (inicialmente publicado en *La Nouvelle revue française*, en febrero de 1954), *La Photo du colonel* (*La Nouvelle revue française*, en febrero de 1961), *Une Victime du devoir* (*Medium*, 1955 y *Cahiers des saisons*, nº 24, 1961), *La Vase* (*Cahiers des saisons*, 1956); *Printemps 1939* subtítulo *Les débris du souvenir. Pages de journal*.

1954 y 1966. Cabe señalar que *Asesino sin gajes* que presenta un gran parentesco con *Rinoceronte*, fue escrita en 1953 aunque no fue estrenada hasta 1972.

La Cantante calva y *La Lección* le habían convertido en un renombrado autor de vanguardia, denominación que reivindicó en sus inicios antes de clamar, en un artículo teñido de provocación, su deseo de aspirar al “Clasicismo”.

2. RINOCERONTE: UNA OBRA CLÁSICA Y COMPROMETIDA.

Rinoceronte, obra más larga que las anteriores, conserva sus mismas características: la búsqueda sistemática de la innovación y la originalidad, una tendencia a la provocación, el rechazo de la cultura gregaria, y la mezcla de géneros y tonos cuyo mayor exponente es la interpenetración de lo cómico y lo trágico. Además sigue fiel al principio quizás dominante de su arte teatral “*La conjugaison de l’histoire et de la non-histoire, de l’actuel et du non-actuel (c’est à dire du permanent)*”⁶, y haciendo un balance de su producción anterior el autor concluye, en 1958, que el clasicismo se confunde con permanencia y universalidad: “[...] *en fin de compte, je ne crains nullement d’affirmer que le véritable art d’avant-garde ou révolutionnaire, est celui qui, s’opposant audacieusement à son temps, se révèle comme inactuel*”⁷. Ya en 1956 -seis años después del estreno de *la cantante calva*- afirmaba: “*Finalement, je suis pour le classicisme: c’est cela, l’avant-garde. Découverte d’archétypes oubliés, immuables, renouvelés dans l’expression: tout vrai créateur est classique... le petit bourgeois est celui qui a oublié l’archétype pour se perdre dans le stéréotype. L’archétype est toujours jeune*”⁸. *Rinoceronte* responde a este deseo, y lo hace basándose en una temática general unida a una reflexión teatralizada sobre las características permanentes y universales del hombre como son su propensión a caer en la utopía, su fascinación por las luces de los sistemas ideológicos, y su espíritu gregario y dominador:

Ne pas penser comme les autres vous met dans une situation bien désagréable.
Ne pas penser comme les autres, cela veut dire simplement que l’on pense. Les autres, qui croient penser, adoptent, en fait, sans réfléchir, les slogans qui circulent, ou bien, ils sont la proie de passions dévorantes qu’ils se refusent

⁶ E. Ionesco. “Toujours sur l’avant-garde”, *Notes et contre-notes, op. cit.*, págs. 95-96.

⁷ *Op. cit.*, pág. 96.

⁸ E. Ionesco. “Finalement je suis pour le classicisme”, *Notes et contre-notes, op. cit.*, pág. 190.

d'analyser. Pourquoi refusent-ils, ces autres, de démonter les systèmes de clichés, les cristallisations de clichés qui constituent leur philosophie toute faite, comme des vêtements de confection? En premier lieu, évidemment, parce que les idées reçues servent leurs intérêts ou leurs impulsions, parce que cela donne bonne conscience et justifie leurs agissements. Nous savons tous que l'on peut commettre les crimes les plus abominables au nom d'une cause "noble et généreuse". Il y a aussi le cas de ceux, nombreux, qui n'ont pas le courage de ne pas avoir "des idées comme tout le monde, ou des réactions communes". Cela est d'autant plus ennuyeux que c'est, presque toujours, le solitaire qui a raison. C'est une poignée de quelques hommes, méconnus, isolés au départ, qui change la face du monde. La minorité devient la majorité. Lorsque les "quelques-uns" sont devenus les plus nombreux et les plus écoutés, c'est à ce moment-là que la vérité est faussée⁹.

Croyez-moi, vous, mes lecteurs, rassurez-vous, chacun de vous a raison. Ce sont les autres qui ont tort. Toujours. À une condition: ne croyez pas que vous êtes l'autre. Méfiez-vous des affirmations des autres. Remettez tout en question. Soyez vous-même. N'écoutez aucun conseil: sauf celui-ci¹⁰.

3. GÉNÉSIS DE LA OBRA.

El crítico iraní, Ahmad Kamyabi Mask señala que Supervielle fue también inspirado por el rinoceronte cuando escribió « *Ma dernière métamorphose* ». En este texto habla de su metamorfosis en rinoceronte, y evocando la influencia de Mallarmé, despierta repentinamente de su funesta atracción. Sin que Ionesco, en ningún momento, haya declarado inspirarse en el texto, las frases y expresiones que resaltamos, presentan un sorprendente parentesco con el estado anímico que Juan manifiesta en su transformación.

J'étais de fort mauvaise humeur, je refusais de me raser et de même de me laver. Le soleil et la lune me paraissaient complètement stupides. **J'en voulais à mes meilleurs amis**, tout autant qu'à Altaïr, à Bételgeuse et à toute la Voie Lactée. **Je me voulais ingrat, injuste, cherchant noise à mon prochain**, à mon lointain. **Pour me prouver mon existence, j'aurais foncé, tête basse sur n'importe quoi.**

Pour m'amadouer, on me faisait des offres de service. Je refusais avec indignation de devenir tatou ou même tapir. **Je me voulais affreux, répugnant. J'avais absolument besoin d'une corne sur le nez, d'une bouche fendue jusqu'aux oreilles, d'une peau coriace genre crocodile**, et pourtant je savais

⁹ E. Ionesco (1977). "Ne pas oser penser comme les autres", *Antidotes*, Paris, Gallimard, coll. "Blanche", págs. 11-12.

¹⁰ E. Ionesco (1977). "Introduction", *Antidotes*, op. cit., pág. 14.

que je ne trouverais aucun apaisement du côté des sauriens. J'avais un besoin urgent de boucliers indurés aux jambes et sur un ventre de mammifère.

Soudain je me sentis comblé. J'étais devenu un rhinocéros et trottais dans la brousse engendrant autour de moi des cactus, des forêts humides, des étangs bourbeux où je me plongeais avec délices. J'avais quitté la France sans m'en apercevoir, et je traversais les steppes de l'Asie Méridionale d'un pas d'hoplite qui aurait eu quatre petites pattes. Moi si vulnérable d'habitude, je pouvais enfin affronter la lutte pour la vie avec de grandes chances de succès. Ma métamorphose me paraissait tout à fait réussie jusqu'en ses profondeurs et tournait au chef-d'oeuvre, lorsque j'entendis distinctement deux vers de Mallarmé dans ma tête dure et cornée. Décidément, tout était à recommencer¹¹.

En 1970, en una entrevista concedida a *L'Express*, Ionesco se explica sobre lo que simboliza el rinoceronte o la rinoceritis:

Le rhinocéros, c'est l'homme des idées reçues. Dans la pièce, j'ai voulu faire tout simplement le récit d'une contagion idéologique. Je l'avais vécue, une première fois, en Roumanie, lorsque l'intelligentsia devenait peu à peu nazie, antisémite, « Garde de fer ». L'intelligentsia, à ce moment-là, était à l'extrême droite, maintenant elle est à l'extrême gauche¹².

L'Express: Un étudiant de Nanterre a dit: « Ionesco n'a oublié qu'une seule chose, le « rhinocéros du centre ». Est-ce qu'il existe ?

Ionesco: Mais oui, bien sûr ! Mes personnages de *La Cantatrice chauve*, étaient des rhinocéros du centre: des gens confortablement installés dans leur petite bourgeoisie, et qui ne pensaient plus, mais qui disaient des slogans, des clichés, ne s'exprimaient que par des lieux communs. C'est cela, le rhinocéros du centre. Et le mouton, c'est celui-là aussi. Au fond, c'est l'homme qui est réfractaire à tout mouvement. Il est d'ailleurs très difficile de ne pas être rhinocéros, car il faut à la fois refuser l'ancien et ne pas admettre tout ce qui est nouveau. Les petits bourgeois dont je parle sont les petits-bourgeois de toutes les sociétés. L'homme des idées reçues existe en Russie, en Chine, aussi bien qu'en France¹³.

A Ionesco se le ha reprochado la elección del animal como símbolo de la mentalidad gregaria, y él mismo reconoció los inconvenientes de tal elección:

Oui, je sais, je me suis rendu compte par la suite que j'avais fait une erreur de symbolisation parce que le rhinocéros est solitaire, il ne vit pas en troupeau. Mais,

¹¹ J. Supervielle. *Le corps tragique*, Paris, Gallimard, 1959, citado por A. Kamyabi Mask (1990). *Qui sont les rhinocéros de Monsieur Bérenger-Eugène Ionesco*, Paris, édité par l'auteur, membre de l'AAA., pág. 35.

¹² E. Ionesco (1977). "Extrait d'un entretien avec Frédéric Towarnicki", *Antidotes, op. cit.*, pág. 94.

¹³ *Op. cit.*, pág. 99.

en même temps, par ailleurs, il ne pense pas. Le rhinocéros est un animal sacré par les bouddhistes dans la mesure où il symbolise la solitude. Il est un animal sacré aussi pour Salvador Dali, pour la simple raison qu'il est tout à fait inhumain et qu'il ne pense pas du tout parce qu'il est sot, c'est à dire pour tout à fait une autre raison¹⁴.

Algunos -como el director escénico Jean-Louis Barrault- opinaron que Ionesco hubiera podido elegir borregos que resultan más apropiados para simbolizar una actitud conformista. Pero dicha elección planteaba otro problema en la medida en que no podía remitir al militarismo o al nazismo, lo cual determinó que Ionesco se decidiera por el rinoceronte:

J'ai dit quelque part que, plutôt que des rhinocéros, j'aurais dû mettre des moutons. J'avais dit cela en pensant aux moutons de Panurge de Rabelais. Vous savez que Panurge jette par-dessus bord un mouton et tous les autres suivent. Le rhinocéros, je l'ai choisi à cause de sa carapace, mais en réalité, c'est un animal qui ne vit pas en troupeau. Les moutons vivent en troupeau, mais il aurait fallu trouver

des moutons féroces, des moutons en colère et c'est très difficile de penser à un mouton en colère parce que les S.S., les Gardes de fer, les membres de tous les partis collectivistes fanatisés sont virulents, dangereux. Le mouton ne l'est point. J'ai pensé, à un moment donné, mettre les moutons à la place. Ça avait cet avantage: on a vraiment l'impression que le mouton est un animal qui ne se dirige pas de lui-même. Alors j'ai pris le rhinocéros parce qu'il est stupide »¹⁵.

Sus relatos que son, generalmente, el guión de base de sus obras, nacen de una idea o de una imagen que se convierte en « estructura estructurante » o de un símbolo que se desarrolla en un mito. A este respecto Ionesco señala que, muchas veces, el punto de partida de una obra es una visión obsesiva en busca de una expresión reveladora de su propio significado: imagen del vacío en *Las Sillas*, o del cadáver en *Amédée* por ejemplo. En este caso, la « estructura estructurante » fue la imagen obsesiva del rinoceronte que se le impuso, hace veinte años, como relata en su diario:

Les policiers sont rhinocéros. Les magistrats sont rhinocéros. Vous êtes le seul homme parmi les rhinocéros. Les rhinocéros se demandent comment le monde a pu être conduit par des hommes. Vous-même, vous vous demandez: est-ce vrai que le monde était conduit par des hommes ? [...] Mais les rhinocéros se battent entre eux. Des centaines de milliers de rhinocéros arrivent du nord, de l'est, de l'ouest. Toutes les armées sont des armées de rhinocéros. Tous les soldats des justes causes sont des

¹⁴ A. Kamyabi Mask (1987). *Ionesco et son théâtre*, Paris, éditions Caractères, pág. 156.

¹⁵ *Op. cit.*, pág. 154.

rhinocéros. Toutes les guerres saintes sont rhinocériques. La justice est rhinocérique. Les révolutions sont rhinocériques¹⁶.

Lo que resulta de esta epidemia es la soledad del que no ha llegado a contaminarse. Ionesco se dio cuenta de ello veinte años antes de escribir su obra de teatro, según cuenta en su diario:

Affreux exil. Seul, seul je suis entouré de ces gens qui sont pour moi durs comme pierre, aussi dangereux que les serpents, aussi implacables que les tigres. Comment peut-on communiquer avec un tigre, avec un cobra, comment convaincre un loup ou un rhinocéros de vous comprendre, de vous épargner, quelle langue leur parler ? Comment leur faire admettre mes valeurs, le monde intérieur que je porte ? En fait, étant comme le dernier homme dans cette île monstrueuse, je ne représente plus rien, sauf una anomalie, un monstre. Oui ils me semblent être des rhinocéros. Mais moi, pour eux, pour eux qui pensent être des hommes, pour eux je suis un scorpion, une araignée¹⁷.

Tanto el relato como la versión teatral llevan la huella de una experiencia vivida. Cuidadosamente distanciados por el humor y por el designio literario y dramático, ambos textos reflejan los tumultos políticos y sociales a los que Ionesco fue confrontado en los años treinta, cuando Rumania, Alemania, Italia y España volvían la mirada hacia el fascismo. Desde hace tiempo, Ionesco considera que gran parte de los intelectuales fueron cómplices de las ideologías totalitarias por su afición a las utopías, por ingenuidad, por interés, por su odio a la democracia burguesa, o sencillamente por su espíritu contestatario que les movía a adoptar posturas extremistas:

[...] le propos de la pièce a bien été de décrire le processus de nazification d'un pays ainsi que le désarroi de celui qui, naturellement allergique à la contagion, assiste à la métamorphose mentale de sa collectivité [...]. Le nazisme a été, en grande partie, entre les deux guerres, une invention des intellectuels, des idéologues et demi-intellectuels à la page qui l'ont propagé. Ils étaient des rhinocéros. Ils ont, plus que la foule, une mentalité de foule. Ils ne pensent pas, ils récitent des slogans « intellectuels »¹⁸.

Tales aspectos, exacerbados en tiempo de crisis y combinados con otros determinantes, conducen a la guerra y al apocalipsis como sugiere *Rinoceronte*, que apunta, por

¹⁶ E. Ionesco (1968). *Présent passé. Passé présent*, Paris, Gallimard, 1976, págs. 116-117.

¹⁷ *Op. cit.*, pág. 169.

¹⁸ E. Ionesco. "Note sur *Rhinocéros*", *Notes et contre-notes*, *op. cit.*, págs. 286-287.

encima del nazismo o stalinismo, según se quiso interpretar, a cualquier forma de integrismo, y como lo confirman sus artículos publicados después de 1960: « Le fascisme n'est pas mort », « Le mirage des révolutions », « Le communisme est le plus grand échec de l'humanité »¹⁹. Por tanto, se entiende la importancia y el alcance de *Rinoceronte*, cuando la situamos en el contexto político de finales de los años cincuenta: un contexto cargado de amenazas para el dramaturgo que temía que se reprodujera el fenómeno de contagio ideológico que presenció en los años treinta en Rumania, con la única diferencia de que, en Francia, la intelligentsia y el proletariado francés no estaban afectados por el fascismo sino por el comunismo:

Mon milieu, contre lequel je me rebiffe, est celui de ceux que l'on appelle intellectuels. J'ai vécu, jadis, dans un pays où les intellectuels étaient d'extrême droite: philosophes, professeurs, écrivains, artistes, des scientifiques aussi, étaient d'extrême droite. Ils entraînaient toute la population derrière eux. Peut-être, la population qui se manifestait dans les manifestations. J'étais, à ce moment-là, à gauche. En ce temps, il est bien évident que la majorité de tous les milieux était d'extrême droite. Tout un peuple était pour la Garde de fer, des foules entières acclamaient le nazisme, en Allemagne. Ce n'était pas tellement cela qui m'inquiétait. Les foules changent avec une promptitude incroyable. Elles ne font même que cela²⁰.

Pour moi, je pense que les bannières idéologiques ne sont que les masques de nos impulsions. [...], que les portraits que portent ces bannières sont également interchangeables et que le gauchisme s'identifie à son contraire. Les fils des nazis d'hier qui conspuaient la démocratie et le libéralisme sont bien heureux d'avoir trouvé un drapeau moins compromis²¹.

Rinoceronte debe también su creación a una experiencia vivida por Denis de Rougemont. Este autor que Ionesco tenía en mucho, asistió en 1938 a una manifestación nazi en Nuremberg. Esperando la llegada de Hitler:

Les gens donnaient des signes d'impatience lorsqu'on vit apparaître, tout au bout d'une avenue et tout petits dans le lointain, le Führer et sa suite. De loin, le narrateur vit la foule qui était prise progressivement, d'une sorte d'hystérie acclamant frénétiquement l'homme sinistre. L'hystérie se répandait, avançait

¹⁹ Estas reflexiones aparecieron respectivamente en *Le Figaro littéraire*, 2 de junio de 1969, *Il Giornale*, junio de 1975, y en *Le Figaro*, 8 de julio de 1976. Luego fueron reunidas en *Antidotes*, op. cit., págs. 21-27, 73-76, y 128-131 respectivamente.

²⁰ E. Ionesco. "Introduction", *Antidotes*, op. cit., pág. 13.

²¹ E. Ionesco. "Le fascisme n'est pas mort", *Antidotes*, op. cit., págs. 27.

avec Hitler, comme une marée. Le narrateur était d'abord étonné par ce délire. Mais lorsque le Führer arriva tout près et que les gens, à ses côtés, furent contaminés par l'hystérie générale, Denis de Rougemont sentit, en lui-même, cette rage qui tentait de l'envahir, ce délire qui « l'électrisait ». Il était tout près de succomber à cette magie, lorsque quelque chose monta des profondeurs de son être et résista à l'orage collectif [...] il se sentait mal à l'aise, affreusement seul, dans la foule, à la fois résistant et hésitant. Puis ses cheveux se hérissant, « littéralement », dit-il sur sa tête, il comprit ce que voulait dire l'horreur sacrée. À ce moment-là, ce n'était pas sa pensée qui résistait, ce n'était pas des arguments qui lui venaient à l'esprit, mais c'était tout son être, toute « sa personnalité » qui se rebiffait²².

Este testimonio, sumándose a la experiencia que el dramaturgo tuvo en Rumania, brinda además dos elementos fundamentales: por un lado, la imagen del delirio y de la histeria que, semejante a un maremoto, se extiende progresivamente entre la muchedumbre; por otro lado, el desenlace, la victoria del individualismo y del sentido común sobre el instinto gregario, frustrada por un sentimiento de exilio.

Una entrevista concedida a *le Figaro littéraire* revela como la imagen del rinoceronte se impuso al autor:

J'ai fait, il y a longtemps déjà, l'expérience du fanatisme... C'était terrible... le fanatisme défigure les gens... les déshumanise. J'avais l'impression physique que j'avais affaire à des êtres qui n'étaient plus des humains, qu'il n'était plus possible de s'entendre avec eux... J'ai eu l'idée de peindre sous les traits d'un animal ces hommes déchus dans l'animalité, ces bonnes fois abusées, ces mauvaises fois qui abusent²³.

Deseoso de proponer un mito moderno que representara la animalidad como símbolo del fanatismo, Ionesco consulta su diccionario y procede a su elección y cuenta con humor: « Le taureau ? Non: trop noble. L'hippopotame ? Non: trop mou. Le buffle ? Non: les buffles sont américains, pas d'allusions politiques... le rhinocéros ! Enfin, je voyais mon rêve se matérialiser, se concrétiser, devenir réalité, masse. Le rhinocéros ! Mon rêve !²⁴ ».

²² E. Ionesco. *Notes et contre-notes*, op. cit., págs. 277-278.

²³ E. Ionesco. *Le Figaro littéraire*, 23 janvier 1960, pág. 9, artículo citado por E. Jacquart [E. Ionesco. *Rhinocéros*, Paris, Gallimard, coll. Folio/théâtre n° 53, 1999, pág. 18.

²⁴ E. Ionesco. *Op. cit.*, pág. 9.

Tras haber determinado el símbolo y la idea de contagio, Ionesco se inspiró de un texto de Kafka, *La Metamorfosis*, cuya mayor analogía se halla en el carácter inexplicable e insólito de la transformación de su protagonista. El relato empieza con estas líneas:

Cuando Gregorio Samsa se despertó una mañana de su inquieto sueño, se encontró en la cama, convertido en un insecto gigante. Estaba acostado sobre una espalda dura como una coraza y, si levantaba un poco la cabeza, veía su vientre abombado, de color marrón y surcado por unas estrías duras. El cobertor apenas se podía mantener sobre tan abultado vientre y estaba en trance de deslizarse al suelo. Sus muchas patas, que comparadas con la totalidad de su volumen eran lastimosamente delgadas, revoloteaban sin ton ni son ante sus ojos.

« ¿Qué me ha pasado ? », pensó. No era un sueño²⁵.

Al carácter irracional de la metamorfosis se añaden otros elementos comunes a ambas obras: Gregorio tiene dificultad para andar, siente un fuerte dolor en el abdomen, « una espalda dura como una coraza (pág. 29) », y « no le cabía ni la menor duda de que la alteración de su voz era el síntoma de un fuerte resfriado, enfermedad típica del viajante (pág. 32) ». Descubriendo la monstruosidad de su hijo, la madre deja escapar un grito y se desmaya. Entonces Gregorio permanece reducido a cautiverio en su habitación. Su hermana, a la que estaba profundamente unido, le abandona también. En adelante no le quedará ninguna esperanza de encontrar algún medio de restaurar la paz y el orden en esta sociedad despótica de donde fue definitivamente apartado.

En *Rinoceronte*, en el cuadro segundo del acto II, Juan guarda cama y tiene la voz ronca como Gregorio, su piel se endurece y se pone de color verde. En el cuadro anterior, la señora Boeuf, observa el rinoceronte que no para de dar vueltas, y de pronto, dejando escapar un grito, exclama: “C’est mon mari!”²⁶, y también se desmaya. Por último, Daisy, la amada de Bérenger, le abandona. Por eso, éste, como Gregorio, es consciente de su profunda claudicación y de la ausencia de comunicación entre los seres. En este sentido Ionesco coincide con Kafka.

²⁵ F. Kafka. *La Metamorfosis*, estudio preliminar y traducción de Tina de Alarcón, Madrid, M.E. Editores, S. L., coll. “Clásicos de siempre”, 1993, pág. 29.

²⁶ E. Ionesco (1963). *Rhinocéros* en *Théâtre III*, Paris, Gallimard, NRF, pág. 58.

No obstante, si, de entrada, el héroe de Kafka se encuentra de golpe metamorfoseado en escarabajo gigante, en *Rinoceronte*, los únicos que sufren una transformación -que se opera de forma progresiva-, son los personajes secundarios y comparsas. A lo largo del relato, Gregorio lucha para comunicar con los demás, para permanecer un miembro de la sociedad, mientras que Bérenger lucha en contra de la sociedad para preservar su humanidad: “¿Tenía realmente ganas de que su cálida habitación amueblada con muebles heredados, se convirtiese en una cueva donde, efectivamente, podría arrastrarse en todas direcciones pero a costa del total olvido de su pasado humano?”²⁷

La eficacia con que se habían tomado las primeras medidas le inspiraba confianza y le reconfortaba. Se sentía otra vez incluido en el círculo de los seres humanos y esperaba, tanto del médico como del cerrajero, obras maravillosas y contundentes. Con el fin de aclararse la voz para las conversaciones inminentes, tosía un poco, esforzándose por hacerlo de una manera sofocada, ya que incluso ese carraspeo no sonaría como una tos humana, cosa que ya no se atrevía a pretender. En la sala de al lado, todo estaba en silencio. Quizá los padres y el Procurador estaban sentados a la mesa cuchicheando, o quizá estaban todos con la oreja pegada a la puerta²⁸.

Comme je voudrais avoir une peau dure et cette magnifique couleur d'un vert sombre, une nudité décente, sans poils, comme la leur! (*Il écoute les barrissements.*) Leurs chants ont du charme, un peu âpre, mais un charme certain! Si je pouvais faire comme eux. [...] Comme j'ai mauvaise conscience, j'aurais dû les suivre à temps. Trop tard maintenant! Hélas, je suis un monstre, je suis un monstre. Hélas, jamais je ne deviendrai rhinocéros, jamais, jamais! Je ne peux plus changer. Je voudrais bien, je voudrais tellement, mais je ne peux pas. Je ne peux plus me voir. J'ai trop honte! (*Il tourne le dos à la glace.*) Comme je suis laid! Malheur à celui qui veut conserver son originalité! (*Il a un brusque sursaut*) Eh bien tant pis! Je me défendrai contre tout le monde! Ma carabine, ma carabine! (*Il se retourne face au mur du fond où sont fixées les têtes des rhinocéros, tout en criant:*) Contre tout le monde, je me défendrai, contre tout le monde, je me défendrai! Je suis le dernier homme, je le resterai jusqu'au bout! Je ne capitule pas²⁹!

Para acabar la comparación, observamos que el relato de Kafka está inmerso en una atmósfera de angustia, de sufrimiento y de culpabilidad, mientras que *Rinoceronte*,

²⁷ F. Kafka. *Op. cit.*, pág. 55.

²⁸ F. Kafka. *Op. cit.*, págs. 38-39.

²⁹ E. Ionesco (1963). *Rhinocéros en Théâtre III*, *op. cit.*, págs. 116-117.

obra llena de matices, da protagonismo a la fantasía³⁰, la caricatura, la sátira y el compromiso contra la ideología que se ha vuelto idolatría.

En resumen, *Rinoceronte* se inspira a la vez en Kafka, en Denis de Rougemont y en la misma experiencia de Ionesco que presencié en Rumania la instauración en 1938 de un régimen fascista. Mientras que *El Nuevo inquilino* (1953) y *Asesino sin gajes* (1957) terminaban con un tono pesimista, el monólogo final de Bérenger deja vislumbrar quizás cierta esperanza.

Rinoceronte es una obra relevante por el lugar que ocupa en la vida y la carrera del autor: marca un giro, o por lo menos, un momento decisivo en la evolución del dramaturgo. Se trata del momento en que alcanza el éxito sin, por eso, dejar de luchar contra los ataques de la crítica francesa e inglesa que le tachaban de nihilista.; por otro lado indaga cada vez más el fin y los medios de su arte multiplicando en la prensa numerosos artículos, entrevistas, y comentarios. *Rinoceronte* refleja aquellas reflexiones y controversias y, desde luego, resulta ser una obra profundamente contextualizada que nos invita al conocimiento de su autor y de una época.

4. PRIMEROS ESTRENOS MUNDIALES DE LA OBRA.

En 1958, *Rinoceronte* fue publicado en la editorial Gallimard, y el 20 de agosto de 1959, la BBC emitió la obra en traducción de Derek Prouse. Sin embargo, el estreno mundial se hizo en alemán en el Schauspielhaus de Düsseldorf, el 6 de noviembre del mismo año, bajo la dirección de Karl-Heinz Stroux que confió el papel principal a Karl María Schley. En mayo de 1960, *Rinoceronte* sube al escenario del Royal Court Theatre de Londres, teniendo como principal intérprete al famoso Laurence Oliver, y bajo la dirección escénica de Orson Welles. Esta revancha londinense atribuida a Kenneth Tynan, que había vapuleado al autor de *Las sillas*, es sintomática de un fenómeno general. En efecto, *Rinoceronte* constituía uno de los mayores éxitos de la posguerra, al igual que *Esperando a Godot* de Samuel Beckett, y que *La ratonera* de Agatha Christie, que se estrenó en Londres en el Ambassadors Theatre, y siguió en cartel durante veintiun años.

³⁰ Por ejemplo, cuando Juan, como si fuera ilusionista saca de su bolsillo una corbata, un espejo y un peine. Señalemos además que los nombres de los personajes son cómicos: el señor y ña señora Boeuf, Botard, Dudard, y el señor Papillon.

El 22 de enero de 1960 -diez años después de su debut como autor teatral con *La Cantante calva*- la obra se daba a conocer en París en el Odéon-Théâtre de France, bajo la dirección de Jean-Louis Barrault que asumía también el papel principal. El 9 de enero de 1961 se estrenó en el Longacre de Nueva York, y finalmente la obra llegaba a España, algunos días después, el 13 de enero de 1961, en el teatro María Guerrero, en una traducción de Trino Martínez Trives y bajo la dirección escénica de José Luis Alonso.

5. CONTEXTO DE RECEPCIÓN DE *RINOCERONTE* EN ESPAÑA.

En la etapa sombría de la España de los años cincuenta y sesenta, el Teatro del absurdo no fue precisamente el menos conocido. Otros autores, representantes de estéticas muy distintas como Brecht, tardarían mucho más en llegar, o simplemente no gozaron de esa vida específica que otorga la representación. A este respecto, en 1959, Trino Martínez Trives -cuya labor divulgativa del dramaturgo hizo que el joven escritor Ayesta le nombrara « apóstol y casi mártir de Ionesco »-, habla del arduo, paradójico y siempre mitigado reconocimiento que Ionesco recibió en aquellos años:

Rien ne se fixe durablement sur la péninsule ibérique -tellement la carcasse en est dure !- et pourtant tout a l'air d'y rester, tout semble posséder l'immobilité des choses devenues statues de sel³¹.

Les Français qui essayent de comprendre, c'est-à-dire d'aimer l'Espagne, doivent se donner beaucoup de peine. Cocteau a déclaré que chez nous le théâtre ne présente aucune importance puisque la course de taureaux renouvelle la tragédie antique: c'est trop flatté notre paresse. On peut trouver aux arènes quelques émotions, mais aucun principe majeur bien que la vie humaine dépende du tranchant des cornes de taureau. Ces émotions-là, si violentes qu'elles soient, ressortissent au sentiment, au doux sentiment, et non à l'esprit. Le pittoresque y gagne sans doute et il suffit d'un poète de génie pour lancer le mot d'ordre: tous aux arènes ! Sus aux taureaux ! Mais le théâtre réclame autre chose que de l'attendrissement sentimental³².

La situation des intellectuels espagnols est accablante au dernier degré. Certaines directives nous empêchent de nous développer comme nous le voudrions,

³¹ T. Martínez Trives. "Ionesco en Espagne" -traduit par Marcel Schneider- en *Cas* 15, hiver 1959, pág. 279.

³² *Op. cit.*, pág. 279.

certaines dogmes étouffent toute possibilité de vie spirituelle, sous prétexte de défendre la seule vie spirituelle recommandée par l'église catholique³³.

Je ne pus résister à la tentation de voir dans le professeur de *La Leçon* le curé, le dogme, la politique, l'abus de pouvoir. Même si ce n'était pas là l'intention d'Ionesco quand il écrivit sa pièce, je dois dire que cette interprétation lui donna beaucoup de force. Je crois que nous pûmes toucher une catégorie de gens qui comprirent -ou qui pressentirent- le sens de la pièce tel que nous l'avions souligné. Le professeur rappelait beaucoup certain jésuite, bien connu en Espagne: d'où le succès de la représentation auprès des étudiants³⁴.

A su vez, Fernando Herrero, crítico teatral de *El Norte de Castilla*, bosqueja un cuadro poco elogioso de la cartelera teatral española de los años cincuenta y sesenta:

(...) cuando Ionesco era novedad, Buero estrenaba su teatro posible, Sastre intentaba hacerlo, Alfonso Paso se pasaba, permítaseme la redundancia, de un teatro humano y cálido a un producto perfectamente diseñado para el éxito y que se había constituido en la referencia casi absoluta del teatro comercial. Ionesco se incorporaba al mundo escénico desde producciones caras y todo parecía perfectamente en su sitio. Alfonso Paso, en sus primeros textos, tendía a un teatro humorístico que rompía el lenguaje codificado, para después realizar una obra sainetesca de cierta enjundia como *Los pobrecitos* o *La boda de la chica*. Su prolífica obra posterior, que nutría toda una parte importante del teatro privado, se basaba en esquemas prefabricados, preferentemente en lo cómico o en la pseudo denuncia, de escaso interés artístico. Fue el sucesor de Jacinto Benavente y su imperio duró unos cuantos años, siendo poco a poco sustituido por la novedad de Alejandro Casona, en otra vertiente poetizante, o Juan José Alonso Millán que en alguna de sus mejores piezas tiene cierta influencia del nonsense ionescuiano³⁵.

La revista *Primer Acto* que había dedicado su primer número a Beckett, con la publicación de *Esperando a Godot* en abril de 1957, incidió en la obra de Ionesco meses antes, concretamente en el número 3, con una reseña de José Monleón sobre el estreno de *Las Sillas* en Madrid, bajo la dirección de Trino Martínez Trives. En 1959 se publicaba un artículo de Ionesco titulado « El humor negro contra la mixtificación ». Pero es entre 1960 y 1961, a raíz del estreno de *Rinoceronte* en París, cuando Ionesco empezó a gozar de una atención extraordinaria en los medios más avanzados de la vida

³³ *Op. cit.*, pág. 279.

³⁴ *Op. cit.*, pág. 280.

³⁵ F. Herrero. "El Ionesco del absurdo: entonces y ahora", *Ionesco, op. cit.*, pág. 55.

teatral española. Se divulgó en el número 16 el elogio que Jean Anouilh hizo del reestreno de *Las Sillas* en París en 1956, contribución capital al éxito mundial que Ionesco alcanzó por aquel entonces. El número 18 recoge dos artículos (« Ionesco por el mismo » e « Ionesco » por William Saroyan), y un texto de Trino Martínez Trives « *Rinoceronte* », seguido de su traducción de la obra ; y, finalmente, el número 19 de enero de 1961 contiene un texto donde el director escénico José Luis Alonso comenta su dirección de la obra. El estreno de *Rinoceronte*, en enero de 1961, en un teatro nacional -Teatro María Guerrero-, con profusión de medios, obtuvo un clamoroso éxito. Es significativo que obras de teatro de Ionesco anteriores a *Rinoceronte*, y algunos artículos relativos a ellas, figuren en dicha revista en fechas posteriores a dicho estreno en España³⁶, lo que indica que su producción más vanguardista se representó, y por tanto, se dio realmente a conocer tras el éxito conseguido con *Rinoceronte*.

También en 1961 se publicaron en España dos estudios significativos sobre el teatro de vanguardia: la *Historia del teatro contemporáneo*³⁷, de Juan Guerrero Zamora, y *El teatro europeo contemporáneo*³⁸, de Domingo Pérez Minik. El célebre ensayo de Martin Esslin, *El teatro del absurdo*³⁹, título que se acuñó definitivamente como alternativa al de “antiteatro” o “nuevo teatro”, salió este mismo año en Londres, y se tradujo al francés en 1963, y al español en 1965.

Por tanto, al inicio de los sesenta, nuestro dramaturgo gozaba de condiciones favorables a una buena recepción: el aval de una crítica literaria muy extensa en francés y en inglés, y bastante desarrollada en castellano, así como la previa y difícil -y no

³⁶ Sobre *La Cantante calva*: G. Cantieri. “De Ionesco. Barcelona: Ciclo de teatro latino”, *Primer Acto* n° 63, 1965, págs. 52-53; C. Rodríguez Sanz. “*La Cantante calva*, de Ionesco”, *Primer Acto* n° 76, 1966, págs. 57-58; M. Pérez Coterillo. “Madrid: Segundo ciclo de teatro independiente en el Cómic”, *Primer Acto* n° 132, mayo 1971, págs. 72-73. Sobre *La Lección*: J. Puig. “*La Lección*, de Ionesco”, *Primer Acto* n° 63, 1965, págs. 52-53; C. Rodríguez Sanz. “*La Lección*, de Ionesco”, *Primer Acto* n° 76, 1966, pág. 58. Sobre *Jacobo o la sumisión*: T. Martínez Trives. “Después del estreno de *Jacobo o la sumisión*”, *Primer Acto*, n° 39, enero de 1963, págs. 35-37; R. Doménech. “*Jacobo o la sumisión*, de Ionesco”, *Primer Acto* n° 39, enero de 1963, pág. 54. Las obras de teatro *El Maestro* y *Jacobo o la sumisión*, anteriores a *Rinoceronte*, fueron divulgados en dicha revista, en 1961 y 1963 respectivamente.

³⁷ *Op. cit.*

³⁸ D. Pérez Minik (1961). *El teatro europeo contemporáneo*, Madrid, Guadarrama.

³⁹ M. Esslin (1961). *The theatre of the absurd*, London, Eyre and Spottiswoode. Trad. francesa, Paris, Buchet/Chastel, 1963. Trad. española, Barcelona, 1965.

menos valiosa- aportación de los grupos alternativos y del teatro de cámara. Pero, por encima de todo, el público mayoritario se encontraba ahora ante una obra más conforme a los conceptos tradicionales del teatro occidental, y con una temática que se prestaba a interpretaciones muy ligadas a la historia reciente, o a la situación socio-política que aún estaba viviendo. En definitiva, el autor de vanguardia había logrado ser aceptado por el gran público.

II. ESTUDIO DRAMATÚRGICO DE *RINOCERONTE*.

1. EL ARGUMENTO.

PRIMER ACTO.

La acción se sitúa en una placita de una capital de provincia: una calle, una tienda de comestibles, una terraza de café, un poco más lejos una iglesia. Es domingo, alrededor del mediodía.

Dos amigos -Bérenger y Juan-, que se habían dado cita, se sientan en la terraza del café. Bérenger es sentimental, sincero. Juan, por el contrario, es un tipo sesudo, seguro de sí mismo, que recrimina a Bérenger. Le reprocha su falta de puntualidad y le echa en cara su abandono, su abuso de la bebida, su desaliño, y le da consejos morales y normas de conducta. Bérenger está enamorado de la mecanógrafa de su oficina, Daisy, pero calla su pasión porque considera que no tiene ninguna esperanza de ser correspondido, debido a su pobreza y a su falta de porvenir. De repente, pasa un rinoceronte por dicha plaza pública, levantando gran cantidad de polvo, bramando y a punto de atropellar a la gente. Se empieza a comentar el acontecimiento. En la mesa de al lado, un Lógico -que lleva un « canotí »- explica a un Anciano lo que es un silogismo. La conversación de Bérenger y de Juan se cruza con la que el Lógico mantiene con el Anciano, produciendo un divertido contrapunto destinado a desmontar la falsa lógica, y la falsa cultura. Cuando la gente parecía haberse desentendido del suceso, vuelve a oírse, acercándose, un barrito, el resoplido y el ruido precipitado de los cascos de un rinoceronte. En un primer tiempo, los personajes se limitan a subir el tono de voz para dominar el tumulto. Luego cuando el rinoceronte vuelve a pasar en sentido contrario, la Camarera deja caer su bandeja, y los personajes se asoman, o se levantan de golpe, derribando su silla. Se oye un maullido desgarrador y el grito desconsolado de una mujer. De pronto, ésta aparece llevando entre los brazos a un gato muerto y

ensangrentado que fue aplastado por el rinoceronte. Las conversaciones fútiles prosiguen sobre si pasó el mismo rinoceronte o si era otro, si tenía uno o dos cuernos, y si era, por tanto, africano o asiático. Las discusiones se animan y Juan termina por reñir con Bérenger y por irse. Una vez solo, Bérenger medita solitario sintiendo haber discutido con su amigo.

SEGUNDO ACTO.

Cuadro primero.

La acción tiene lugar en las oficinas de una editorial donde trabaja Bérenger. Se habla del suceso del día anterior. Botard, un testarudo “rata de oficina” no deja de manifestar su escepticismo, mientras Dudard, un asesor jurídico al que le espera un brillante porvenir, no deja de llevarle la contraria. Bérenger y Daisy dan fe de la realidad de los hechos, ya que fueron testigos de ellos. Pero la noticia inverosímil continúa sin ser creída, y el señor Papillon, el jefe de oficina insta a todos a volver al trabajo. En ese momento llega al despacho la señora Boeuf, la esposa de un empleado ausente, anunciando que su marido no puede acudir al trabajo porque se marchó a casa de unos familiares para recuperarse de una “ligera gripe”. De pronto, otra sorpresa: un rinoceronte intenta subir a las oficinas, y destroza las escaleras en su pretensión. Se queja, abajo, en el portal, bramando ferozmente y dando vueltas. La señora reconoce en el animal a su marido y se lanza tras él. Como ya no hay escaleras, se tira sobre el rinoceronte. Bérenger intenta sujetarla y queda con las faldas de la señora en la mano. Ésta cae sobre el lomo del paquidermo, y a horcajadas se va con él a casa. Los restantes empleados son sacados por los bomberos a través de las ventanas.

Cuadro segundo.

Ionesco nos lleva al domicilio de Juan, donde Bérenger ha ido para reconciliarse con él. Pero Juan parece otro. Su piel tiene un color verdoso, en su frente hay una protuberancia, y su voz suena ronca y oscura. Progresivamente, Juan se convierte en rinoceronte a la vista del público y arremete contra él. Bérenger, asustado, pide auxilio. Llama a varias puertas de la casa donde vive Juan. Todas se abren, pero en todas tan sólo aparecen rinocerontes. La metamorfosis colectiva se ha iniciado.

TERCER ACTO.

Estamos en casa de Bérenger. Éste aparece con una venda en la cabeza, para protegerse de cualquier cuerno o protuberancia que intentara asomarse. Está preocupado e inquieto porque teme convertirse en rinoceronte. Recibe la visita de Dudard, que le da cuenta de un nuevo caso de rinocerítis: el señor Papillon ha sido contagiado. Después viene a verle Daisy para traerle algunas provisiones que ha podido recuperar del saqueo que los rinocerontes llevan a cabo por las tiendas de la ciudad. No se habla más que de rinocerontes. Media ciudad ya se ha transformado, y la rinocerítis se ha puesto de moda. Bérenger está realmente alarmado. Confía, no obstante, en que más de uno se salvará. Se acuerda del Lógico, y satisfecho declara que ése nunca claudicará. Se asoma al balcón y, formando parte de una de las manadas de rinocerontes que rodean la casa, ve a uno de estos animales con un “canotíe” empalado en el cuerno. Se trata, evidentemente del Lógico que también ha cedido, al igual que Botard, según anuncia Daisy. Guiado por su deseo de seguir la ley del más fuerte, y también por despecho amoroso, ya que Daisy no parece corresponderle, Dudard termina por reunirse también con las manadas. Por su parte, Bérenger realiza un último esfuerzo para salvar a la raza humana. El amor es la solución. Ya solos, Bérenger y Daisy forman un brevísimo duo amoroso. Bérenger hace planes de futuro: tener hijos, formar una familia con el fin de regenerar a la humanidad. Pero Daisy confiesa no compartir dicho proyecto. Ya nada puede impedirle reunirse con los rinocerontes a los que juzga ya hermosos. La pareja se percató de que han ocupado las instalaciones de la radio. Suena el teléfono, y por toda respuesta se oyen barridos que salen del auricular. Daisy ya no cree en el amor del que le habla Bérenger y confiesa sentirse avergonzada por este “sentimiento morboso, esa flaqueza del hombre que no puede compararse con la energía que exhalan esos seres”. Por toda respuesta, Bérenger le propina una bofetada. Al final ella se va lentamente sin que él se dé cuenta. Bérenger se ha quedado irremediabilmente solo, desesperado, y desazonado. Pero, al comprobar su incapacidad para transformarse en paquidermo, resuelve plantar cara en su aislamiento, lo que le convierte en el último representante, y a la vez el primero, de una especie humana débil y equivocada acaso, pero inteligente, libre y digna.

2. EL RELATO.

Una red de analogías une el relato a la obra por medio de la reorganización de los temas, de la atmósfera insólita, y de la repetición de los nombres de los personajes, aunque en la narración, el protagonista no lleva nombre y habla en primera persona. Por supuesto, las exigencias propias a cada género producen también diferencias.

Estructurado como una tetralogía, el relato se basa en la alternancia del modo narrativo y de textos dialogados. El empleo del tiempo pasado deja entender que el narrador habla de un sueño que ha tenido. Las asociaciones de imágenes, las rupturas cronológicas y el tono entroncan con algunas páginas oníricas de *Journal en miettes*.

En la primera parte⁴⁰ faltan algunos comparsas como son el Tendero, la Tendra, la Camarera, el Dueño del café. Tampoco aparece Daisy, y sólo se menciona al Anciano para decir que se refugia precipitadamente como los demás transeúntes en las tiendas del lugar para huir del peligro. Sentados en la terraza de un café, Bérenger y Juan presencian la carrera del rinoceronte. Como en la versión teatral, una mujer deja caer su cesta de la compra y rompe una botella de vino en la acera. Sigue el primer intercambio de impresiones entre los testigos del suceso, en especial entre Bérenger y Juan que recrimina a su amigo. La aparición del segundo rinoceronte ocurre una semana más tarde, exactamente en las mismas condiciones, y también un domingo a mediodía. Algunos diálogos del relato fueron íntegramente respetados como podemos observar en este ejemplo:

- Un rhinocéros en liberté dans la ville! s'exclama-t-il, cela ne vous surprend pas? On ne devrait pas le permettre.
- En effet, dis-je, je n'y avais pas pensé. C'est dangereux.
- Nous devrions protester auprès des autorités municipales.
- Peut-être s'est-il échappé du jardin zoologique, fis-je.
- Vous rêvez! Me répondit-il. Il n'y a plus de jardin zoologique dans notre ville depuis que les animaux ont été décimés par la peste au XVIIe siècle.
- Peut-être vient-il du cirque?
- Quel cirque? La mairie a interdit aux nomades de séjourner sur le territoire de la commune. Il n'en passe plus depuis notre enfance.
- Peut-être est-il resté depuis lors caché dans les bois marécageux des alentours, répondis-je en bâillant.
- Vous êtes tout à fait dans les brumes épaisses de l'alcool...

⁴⁰ “*Rhinocéros* (nouvelle)”, Cahiers *Renaud-Barrault* n° 29, Paris, Julliard, février 1960, págs. 31-36.

- Elles montent de l'estomac...
- Oui. Et elles vous enveloppent le cerveau. Où voyez-vous des bois marécageux dans les alentours? Notre province est surnommée la Petite Castille, tellement elle est désertique⁴¹.

La versión teatral resuelve el diálogo en un intercambio de réplicas más sustancioso, y el diálogo incisivo se transforma en un duelo en vez de ser una simple conversación:

Jean.- Mais voyons, voyons... C'est inouï! Un rhinocéros en liberté dans la ville, cela ne vous surprend pas? On ne devrait pas le permettre! (*Bérenger bâille.*) Mettez donc la main devant votre bouche!...

Bérenger.- Ouais... ouais... On ne devrait pas le permettre. C'est dangereux. Je n'y avais pas pensé. Ne vous en faites pas, nous sommes hors d'atteinte.

Jean.- Nous devrions protester auprès des autorités municipales! À quoi sont-elles bonnes les autorités municipales?

Bérenger, *bâillant, puis mettant vivement la main à sa bouche.*- Oh, pardon... Peut-être le rhinocéros s'est-il échappé du jardin zoologique!

Jean.- Vous rêvez debout!

Bérenger.- Je suis assis.

Jean.- Assis ou debout, c'est la même chose.

Bérenger.- Il y a tout de même une différence.

Jean.- Il ne s'agit pas de cela.

Bérenger.- C'est vous qui venez de dire que c'est la même chose, d'être assis ou debout...

Jean.- Vous avez mal compris. Assis ou debout, c'est la même chose quand on rêve!...

Bérenger.- Eh oui, je rêve... La vie est un rêve.

Jean, *continuant.*- ... Vous rêvez quand vous dites que le rhinocéros s'est échappé du jardin zoologique...

Bérenger.- J'ai dit: peut-être...

Jean, *continuant.*- ... car il n'y a plus de jardin zoologique dans notre ville depuis que les animaux ont été décimés par la peste... il y a fort longtemps...

Bérenger, *même indifférence.*- Alors, peut-être vient-il du cirque?

Jean.- De quel cirque parlez-vous?

Bérenger.- Je ne sais pas... un cirque ambulante.

Jean.- Vous savez bien que la mairie a interdit aux nomades de séjourner sur le territoire de la commune... Il n'en passe plus depuis notre enfance.

Bérenger, *s'empêchant de bâiller et n'y arrivant pas.*- Dans ce cas, peut-être était-il depuis lors resté caché dans les bois marécageux des alentours?

Jean, *levant les bras au ciel.*- Les bois marécageux des alentours! Les bois marécageux des alentours!... Mon pauvre ami, vous êtes tout à fait dans les brumes épaisses de l'alcool.

Bérenger, *naïf.*- Ça c'est vrai... elles montent de l'estomac...

⁴¹ *Op. cit.*, pág. 32.

Jean.- Elles vous enveloppent le cerveau. Où connaissez-vous des bois marécageux dans les alentours?... Notre province est surnommée: “*La Petite Castille*” tellement elle est désertique⁴².

Además los comentarios del narrador son sustituidos por « imágenes » (puesta en escena, juego actoral, escenografía y accesorios):

Et de partout leurs barissements, leurs courses éperdues, les nuages de poussière. J’avais beau m’enfermer chez moi, me mettre du coton dans les oreilles: je les voyais, la nuit, en rêve⁴³.

(Nouveaux barissements, courses éperdues, nuages de poussière.) Je ne veux pas les entendre. Je vais mettre du coton dans les oreilles. (Il se met du coton dans les oreilles et se parle à lui-même, dans la glace)⁴⁴.

Los acontecimientos de la segunda⁴⁵ y tercera parte⁴⁶ presentan también algunas diferencias. En el segundo tramo, las idiosincrasias de Botard (sus celos, su mala fe, y sus discursos repletos de tópicos) no son todavía manifiestas. Dos detalles referentes a la caracterización de Dudard y Daisy no figuran en la obra de teatro. Nos enteramos de que Dudard, que no tiene casi protagonismo en el relato, se llama Émile, y recordando a Daisy, Bérenger señala «*qu’elle était jolie avec ses **joues roses** -el subrayado es mío-, ses blonds cheveux [...]*»⁴⁷. Cuando la señora Boeuf reconoce a su marido transformado en rinoceronte se desmaya, pero, a continuación, no se vuelve a mencionar y no termina por huir a horcajadas encima del él. Al principio del tramo siguiente, los empleados rescatados por los bomberos, van a almorzar al café de la esquina, y en su conversación con Bérenger, Juan no reniega explícitamente de la amistad.

⁴² E. Ionesco (1963), *Rhinocéros, Théâtre III, op. cit.*, págs.19-20.

⁴³ “*Rhinocéros (nouvelle)*”. *Op.cit.*, pág. 48.

⁴⁴ E. Ionesco (1963), *Rhinocéros*, en *Théâtre III, op. cit.*, pág. 115.

⁴⁵ “*Rhinocéros (nouvelle)*”. *Op. cit.*, págs. 37-40.

⁴⁶ *Op. cit.*, págs. 41-44.

⁴⁷ *Op. cit.*, pág. 37.

Al inicio de la cuarta parte⁴⁸ no figura el largo diálogo entre Bérenger y Dudard. Pero es sobre todo el monólogo final, portador de un mensaje, el que se aparta del texto inicial. El relato trata, con explicaciones, de garantizar la credibilidad de la narración mientras la obra de teatro impone la evidencia de los hechos. Ionesco se ha explicado al respecto:

La fin de la nouvelle me paraît plus subtile, plus vraie que la fin de la pièce. Au théâtre, on grossit et on simplifie. Alors que, dans la nouvelle, le personnage principal voudrait bien se transformer, être comme les autres, mais il ne le peut pas et il juge que c'est une insuffisance ou une incapacité de sa part⁴⁹.

Tenemos aquí el final del relato donde podemos observar que no hay un desenlace propiamente dicho: los sentimientos de atracción y de repulsión se combaten, la situación no tiene salida y las imágenes se fijan como en un sueño.

Il est évident qu'il ne faut pas se mettre toujours à la remorque des événements et qu'il est bien de conserver son originalité. Il faut aussi cependant faire la part des choses ; se différencier, oui, mais... parmi ses semblables. Je ne ressemblais plus à personne, ni à rien, sauf à de vieilles photos démodées qui n'avaient plus de rapport avec les vivants.

Tous les matins je regardais mes mains dans l'espoir que les paumes se seraient durcies pendant mon sommeil. La peau demeurerait flasque. Je contemplais mon corps trop blanc, mas jambes poilues: ah, avoir une peau dure et cette magnifique couleur d'un vert sombre, une nudité décente, comme eux, sans poils !

J'avais une conscience de plus en plus mauvaise, malheureuse. Je me sentais un monstre. Hélas, jamais je ne deviendrais rhinocéros: je ne pouvais plus changer.

Je n'osai plus me regarder. J'avais honte. Et pourtant, je ne pouvais pas, non, je ne pouvais pas⁵⁰.

Por último faltan los dos elementos esenciales del espectáculo: por una parte la aceleración del movimiento dramático que contribuye a crear una impresión de agobio. Los dos pasos del rinoceronte se producen una vez tras otra, y no con un intervalo de una semana. La metamorfosis de Daisy ocurre « en cinco minutos », mientras que, en el relato decae lentamente y « un matin sa place (est) vide dans le lit »⁵¹. La contracción

⁴⁸ *Op. cit.*, págs. 44-49.

⁴⁹ A. Kamyabi Mask (1987). *Op. cit.*, 143.

⁵⁰ “*Rhinocéros* (Nouvelle)”. *Op. cit.*, pág. 49.

⁵¹ *Op. cit.*, pág. 48.

del tiempo da más intensidad y más violencia a la obra dramática. Por otra parte, la narración carece de la dimensión cómica que emana de los razonamientos absurdos del Lógico, y de las contradicciones entre la moral de que Juan alardea y la conducta que adopta. Si Ionesco tiene cuidado de resaltar el aspecto cómico en el acto I, no es sólo con el evidente propósito de divertir, sino también de colocar al espectador en un estado de receptividad que, por contraste, convierte la evolución hacia el final trágico en un proceso aún más angustioso. En 1960, en una entrevista, Ionesco afirmaba: « Le comique dans mes pièces n'est qu'une étape de la construction dramatique, et même un moyen de construire ma pièce. Il devient de plus en plus un outil, pour faire contrepoint avec le drame ». Y añade: « [le comique] est une autre face du tragique »⁵². De hecho, como ya vimos, es uno de los fundadores del género tragi-cómico que hace coexistir dos tonalidades durante mucho tiempo consideradas antinómicas. Asimismo, *Rinoceronte* no sólo pertenece al universo de la irrisión y del absurdo, sino también a la esfera trágica, puesto que esta obra presenta el mundo occidental de los años treinta y cuarenta, la subida del fascismo, el mecanismo del contagio ideológico capaces de inspirar no sólo angustia sino terror. La « rinoceritis » destruye la amistad, el amor, la moral « humanista » y las instituciones democráticas, es decir la aportación de la civilización.

El registro cómico inicia el acto I y el primer cuadro del acto II. En el acto I, como un ilusionista, Juan saca de su bolsillo una corbata, un peine y un espejo. Luego, de repente surge un rinoceronte, y el ritmo de dicha escena va acelerándose como en las películas de Charlie Chaplin o de los Hermanos Marx. Aparece, desaparece y vuelve a aparecer, atropellando a su paso un gato cuya propietaria afligida acabará por ponerse de luto. Los transeúntes sorprendidos manifiestan su estupefacción con un concierto de exclamaciones:

LE LOGICIEN.- Mais qu'est-ce que c'est ?

JEAN, *se lève, fait tomber sa chaise en se levant, regarde vers la coulisse gauche d'où proviennent les bruits d'un rhinocéros passant en sens inverse.*- Oh, un rhinocéros !

LE LOGICIEN, *se lève, fait tomber sa chaise.*- Oh, un rhinocéros !

LE VIEUX MONSIEUR, *même jeu.*- Oh, un rhinocéros !

⁵² E. Frois. *Rhinocéros*, Paris, Hatier, coll. "Profil d'une oeuvre", 1970, pág. 60

BÉRENGER, *toujours assis, mais plus réveillé cette fois*.- Rhinocéros ! en sens inverse.

LA SERVEUSE, *sortant avec un plateau et des verres*.- Qu'est-ce que c'est ? Oh, un rhinocéros ! (*Elle laisse tomber le plateau ; les verres se brisent.*)

LE PATRON, *sortant de sa boutique*.- Qu'est-ce que c'est ?

LA SERVEUSE, *au patron*.- Un rhinocéros !

LE LOGICIEN.- Un rhinocéros, à toute allure sur le trottoir d'en face !

L'ÉPICIER, *sortant de sa boutique*.- Oh, un rhinocéros !

JEAN.- Oh, un rhinocéros !

L'ÉPICIERE, *sortant la tête par la fenêtre, au-dessus de la boutique*.- Oh, un rhinocéros !

LE PATRON, *à la Serveuse*.- Ce n'est pas une raison pour casser les verres.

JEAN.- Il fonce droit devant lui, frôle les étagères.

DAISY, *venant de la gauche*.- Oh, un rhinocéros !

BÉRENGER, *apercevant Daisy*.- Oh, Daisy ! (*On entend des pas précipités de gens qui fuient, des oh, des ah, comme tout à l'heure.*)

LA SERVEUSE.- Ça alors !

LE PATRON, *à la Serveuse*.- Vous me la paierez, la casse ! (*Bérenger essaie de dissimuler, pour ne pas être vu par Daisy. Le Vieux Monsieur, le Logicien, l'Épicier, se dirigent vers le milieu du plateau et disent:*)

ENSEMBLE.- Ça alors !

JEAN et BÉRENGER.- Ça alors ! (*On entend un miaulement déchirant, puis le cri, tout aussi déchirant, d'une femme.*)

TOUS.- Oh ! (*Presque au même instant, et tandis que les bruits s'éloignent rapidement, apparaît la Ménagère de tout à l'heure, sans son panier, mais tenant dans ses bras un chat tué et ensanglanté*)⁵³.

Esta comicidad, que brota del ambiente insólito de la obra, impregna también la lección sobre el silogismo impartida por el Lógico. Lo insólito tiene un impacto tanto más fuerte cuanto que este diálogo chistoso y la conversación seria entre Juan y Bérenger se entrecruzan, haciéndose eco:

LE LOGICIEN, *au Vieux Monsieur*.- Autre syllogisme.- Tous les chats sont mortels. Socrate est mortel. Donc Socrate est un chat.

LE VIEUX MONSIEUR.- Et il a quatre pattes. C'est vrai, j'ai un chat qui s'appelle Socrate.

LE LOGICIEN.- Vous voyez...

JEAN, *à Bérenger*.- Vous êtes un farceur, dans le fond. Un menteur. Vous dites que la vie ne vous intéresse pas. Quelqu'un, cependant, vous intéresse !

BÉRENGER.- Qui ?

JEAN.- Votre petite camarade de bureau, qui vient de passer. Vous en êtes amoureux !

LE VIEUX MONSIEUR, *au Logicien*.- Socrate était donc un chat !

⁵³ E. Ionesco (1963). *Rhinocéros, Théâtre III, op. cit.*, págs. 31-32.

LE LOGICIEN, *au Vieux Monsieur*.- La logique vient de nous le révéler.

JEAN.-Vous ne vouliez pas qu'elle vous voie dans le triste état où vous êtes. (*Geste de Bérenger.*) Cela prouve que tout ne vous est pas indifférent. Mais comment voulez-vous que Daisy soit séduite par un ivrogne ?

LE LOGICIEN, *au Vieux Monsieur*.- Revenons à nos chats.

LE VIEUX MONSIEUR.- Je vous écoute.

BÉRENGER, *à Jean*.- De toute façon, je crois qu'elle a déjà quelqu'un en vue.

JEAN, *à Bérenger*.- Qui donc ?

BÉRENGER.- Dudard. Un collègue du bureau: licencié en droit, juriste, grand avenir dans la maison, de l'avenir dans le coeur de Daisy ; je ne peux pas rivaliser avec lui.

LE LOGICIEN, *au Vieux Monsieur*.- Le chat Isidore a quatre pattes.

LE VIEUX MONSIEUR.- Comment le savez-vous ?

LE LOGICIEN.- C'est donné par hypothèse.

BÉRENGER, *à Jean*.- Il est bien vu par le chef. Moi, je n'ai pas d'avenir, pas fait d'études, je n'ai aucune chance.

LE VIEUX MONSIEUR, *au Logicien*.- Ah ! par hypothèse !

JEAN, *à Bérenger*.- Et vous renoncez, comme cela...

BÉRENGER, *à Jean*.- Que pourrais-je faire ?

LE LOGICIEN, *au Vieux monsieur*.- Fricot aussi a quatre pattes. Combien de pattes auront Fricot et Isidore ?

LE VIEUX MONSIEUR, *au Logicien*.- Ensemble, ou séparément ?

JEAN, *à Bérenger*.- La vie est une lutte, c'est lâche de ne pas combattre !

LE LOGICIEN, *au Vieux Monsieur*.- Ensemble ou séparément, c'est selon.

BÉRENGER, *à Jean*.- Que voulez-vous, je suis désarmé.

JEAN.- Armez-vous, mon cher, armez-vous.

LE VIEUX MONSIEUR, *au Logicien, après avoir péniblement réfléchi*.- Huit, huit pattes.

LE LOGICIEN.- La logique mène au calcul mental.

LE VIEUX MONSIEUR.- Elle a beaucoup de facettes !

BÉRENGER, *à Jean*.- Où trouver les armes ?

LE LOGICIEN, *au Vieux Monsieur*.- La logique n'a pas de limites !

JEAN.- En vous-même. Par votre volonté.

BÉRENGER, *à Jean*.- Quelles armes ?

LE LOGICIEN, *au Vieux Monsieur*.- Vous allez voir...

JEAN, *à Bérenger*.- Les armes de la patience, de la culture, les armes de l'intelligence. (*Bérenger bâille.*) Devenez un esprit vif et brillant. Mettez-vous à la page.

BÉRENGER, *à Jean*.- Comment se mettre à la page ?

LE LOGICIEN, *au Vieux Monsieur*.- J'enlève deux pattes à ces chats. Combien leur en restera-t-il à chacun ?

LE VIEUX MONSIEUR.- C'est compliqué.

BÉRENGER, *à Jean*.- C'est compliqué.

LE LOGICIEN, *au Vieux Monsieur*.- C'est simple au contraire.

LE VIEUX MONSIEUR, *au Logicien*.- C'est facile pour vous, peut-être, pas pour moi.

BÉRENGER, *à Jean*.- C'est facile pour vous, peut-être, pas pour moi.

LE LOGICIEN, *au Vieux Monsieur*.- Faites un effort de pensée, voyons. Appliquez-vous.
 JEAN, *à Bérenger*.- Faites un effort de volonté, voyons. Appliquez-vous.
 LE VIEUX MONSIEUR, *au Logicien*.- Je ne vois pas.
 BÉRENGER, *à Jean*.- Je ne vois vraiment pas.
 LE LOGICIEN, *au Vieux Monsieur*.- On doit tout vous dire.
 JEAN, *à Bérenger*.- On doit tout vous dire⁵⁴.

El discurso extravagante del Lógico, que ergotiza sobre si los rinocerontes llevaban uno o dos cuernos, prefigura, en el registro absurdo, la « rinocerítis » ideológica que afectará a Jean, Botard, Dudard y demás ideólogos obtusos:

LE LOGICIEN.- Voici: vous pouvez avoir vu deux fois un même rhinocéros portant une seule corne...
 L'ÉPICIER, *répétant, comme pour mieux comprendre*.- Deux fois le même rhinocéros.
 LE PATRON, *même jeu*.- Portant une seule corne...
 LE LOGICIEN, *continuant*.- ... Comme vous pouvez avoir vu deux fois un même rhinocéros à deux cornes.
 LE VIEUX MONSIEUR, *répétant*.- Un seul rhinocéros à deux cornes, deux fois...
 LE LOGICIEN.- C'est cela. Vous pouvez encore avoir vu un premier rhinocéros à une corne, puis un autre, ayant également une seule corne.
 L'ÉPICIERE, *de la fenêtre*.- Ha, Ha...
 LE LOGICIEN.- Et aussi un premier rhinocéros à deux cornes, puis un second rhinocéros à deux cornes.
 LE PATRON.- C'est exact.
 LE LOGICIEN.- Maintenant: si vous aviez vu...
 L'ÉPICIER.- Si nous avons vu...
 LE VIEUX MONSIEUR.- Oui, si nous avons vu...
 LE LOGICIEN.- Si vous aviez vu la première fois un rhinocéros à deux cornes...
 LE PATRON.- À deux cornes...
 LE LOGICIEN.- ... La seconde fois un rhinocéros à une corne...
 L'ÉPICIER.- À une corne.
 LE LOGICIEN.- ... Cela ne serait pas concluant non plus.
 LE VIEUX MONSIEUR.- Tout cela ne serait pas concluant⁵⁵.

En el acto II, de igual modo, los reflejos psitácicos de Botard -antiguo profesor de escuela, obtuso y engreído que « sabe todo » y « entiende todo »- conducen a conclusiones asombrosas:

⁵⁴ *Op. cit.*, págs.25-27.

⁵⁵ *Op. cit.*, págs. 40-41.

BOTARD.- Je ne crois pas les journalistes. Les journalistes sont tous des menteurs, je sais à quoi m'en tenir, je ne crois que ce que je vois, de mes propres yeux. En temps qu'ancien instituteur, j'aime la chose précise, scientifiquement prouvée, je suis un esprit méthodique, exact.

DUDARD.- Que vient faire ici l'esprit méthodique ?

DAISY, à Botard.- Je trouve, monsieur Botard, que la nouvelle est très précise.

BOTARD.- Vous appelez cela de la précision ? Voyons. De quel pachyderme s'agit-il ? Qu'est-ce que le rédacteur de la rubrique des chats écrasés entend-il par un pachyderme ? Il ne nous le dit pas. Et qu'entend-il par chat ?

DUDARD.- Tout le monde sait ce qu'est un chat.

BOTARD.- Est-ce d'un chat, ou est-ce d'une chatte qu'il s'agit ? Et de quelle couleur ? De quelle race ? Je ne suis pas raciste, je suis même antiraciste.

MONSIEUR PAPILLON.- Voyons, monsieur Botard, il ne s'agit pas de cela, que vient faire ici le racisme ?

BOTARD.- Monsieur le Chef, je vous demande bien pardon. Vous ne pouvez nier que le racisme est une des grandes erreurs du siècle.

DUDARD.- Bien sûr, nous sommes tous d'accord, mais il ne s'agit pas là de...

BOTARD.- Monsieur Dudard, on ne traite pas cela à la légère. Les événements historiques nous ont bien prouvé que le racisme...

DUDARD.- Je vous dis qu'il ne s'agit pas de cela.

BOTARD.- On ne dirait pas.

MONSIEUR PAPILLON.- Le racisme n'est pas en question.

BOTARD.- On ne doit perdre aucune occasion de le dénoncer⁵⁶.

La intención burlesca y caricaturesca se une a la comicidad del ambiente: de color verdoso, y con un cuerno en la frente, las personas afectadas de « rinoceritis » embisten contra la gente con la cabeza baja, y la Señora Boeuf sale cual amazona a lomos del rinoceronte que resulta ser su marido. Y al final del primer acto, la señora sale del café, vestida del luto riguroso, y lleva una caja con el gato muerto. La siguen en fila Daisy y la Camarera, como si fueran a un entierro.

A pesar de su evidente dimensión cómica, *Rinoceronte* no es sólo un juego dramático sino un verdadero en el que Ionesco plantea la soledad del hombre inmerso en el grupo social. A nivel técnico, volvemos a encontrar todos los recursos que Ionesco ya había integrado al teatro: el guiñol, el circo, el music-hall, el ballet, la prestidigitación, la proliferación, y la desarticulación del lenguaje. Pero, en su primer teatro, dichos recursos eran explotados para divertir mientras que aquí su uso corresponde a una intención dramática y cobran sentido.

⁵⁶ *Op. cit.*, págs. 46-47.

3. LAS DISTINTAS INTERPRETACIONES DE LA OBRA.

3.1. UNA OBRA CONTEXTUALIZADA.

Rinoceronte marca un punto de inflexión en la obra de su autor: era la primera obra que parecía escrita en un lenguaje comprensible. Al público le podía gustar o no, pero, al menos, la evidencia de su simbología la ponía al alcance de todos. De hecho las obras escritas después de 1960 han ganado en claridad, en fuerza y en profundidad, aunque no terminan de eliminar cierta fantasía gratuita del onirismo. Visiblemente el autor ha querido disminuir el carácter demasiado polisémico y, por tanto, un poco hermético, de sus obras. Para él todo se borra ante el drama de la condición humana.

La obra, muy ligada a su época, gozó de la lectura más histórica que se pudo imaginar. En 1959, en una Alemania cuyas heridas infligidas por el nazismo no se habían cerrado todavía, el contexto histórico condicionaba la más fácil interpretación de la obra. En Francia, donde se había vivido durante cuatro años bajo la dominación nazi, el simbolismo -ataque contra el nazismo y el fascismo en general- se entendía claramente, tanto más cuanto que los mismos directores escénicos insistían en tal interpretación: con la introducción de marchas militares como música de fondo, y la utilización del color verde para evocar la Guardia de Hierro rumana por ejemplo. Además influenciado por el psicoanálisis entonces en boga, y por las razones históricas ya evocadas, el texto analizaba el origen del totalitarismo, y el fenómeno de las masas.

Por tanto, la obra podía parecer cerrada por las facilidades de actualización que ofrecía, y por las interpretaciones que limitaban la manera de enfocarla.

Hay que decir que las puestas en escena de tipo humanista, que veían en *Rinoceronte* un drama universal, un ataque contra la bestialidad inherente a todo ser humano, y un panfleto en contra del conformismo, se situaban demasiado cerca del periodo histórico totalitario y no terminaban de orientar la obra hacia nuevas perspectivas. Al contrario, la obra tendía a ilustrar lo que los países podían reprochar a su civilización: la deshumanización por el burocratismo, el maquinismo o el totalitarismo.

No obstante, aunque la plasticidad de la obra planteaba un problema, la idea general seguía siendo que el hombre, víctima de un monstruo, al que se le pueden dar todos los nombres, debe resistirle para salvarse. Dos significados permanecen también: el potencial de la resistencia (el hombre no quiere doblegarse ante ningún

acontecimiento susceptible de afectarle-, y el hecho de que esta resistencia debe ser instintiva en el hombre, sin que intervengan la cultura, la fuerza o el entorno.

3.2. UNA OBRA POLÍTICA Y COMPROMETIDA CON EL DESTINO HUMANO.

Más que una obra filosófica, política o didáctica, más que una farsa a lo Jarry, o del teatro del Absurdo, se trata de « une pièce humaine » según la bella expresión de Jean-Louis Barrault. El hombre siempre amenazado por la rinoceritis puede rebelarse y declararse en contra. Asimismo el señor Guicherscu, director escénico rumano, se explica acerca de la índole no sólo política sino más aún, humana de la pieza, recordando que el hombre siempre amenazado por la rinoceritis puede rebelarse y declararse en contra:

Il est très difficile de dire ce qui est politique et ce qui ne l'est pas dans le théâtre. Il y a beaucoup de personnes qui assimilent la politique à la contestation. D'autres assimilent, dit-on, la politique au bruit ; il y en a d'autres qui disent que la politique, c'est la critique, la satire... Moi je crois que toute la vie est d'une certaine façon politique. [...]. La pièce de Ionesco est normalement une pièce politique parce qu'il traite un problème qui intéresse aussi du point de vue civique les hommes. Moi, je crois que la pièce est plus qu'une pièce politique, si l'on croit que politique, c'est seulement contestation ou approbation. Elle traite une chose plus profonde, je crois. Et il y a, dans notre existence, la possibilité d'être des êtres humains et de ne pas l'être, d'avoir seulement la peau d'un homme et de n'être plus un homme. [...]. Moi je crois que le signal d'alarme que Ionesco tire, dans cette pièce-là [...] contre l'emprise, la bestialité, l'illogisme de la force sur l'âme de l'homme, c'est sa conscience. Alors moi, je crois que la pièce est politique normalement parce que presque tous nos gestes, nos actions sont politiques, mais, en même temps, c'est plus général, c'est humain, parce qu'elle parle du grand péril de perdre sa qualité, sa vraie qualité humaine et de devenir autre chose: un membre d'un troupeau, un x qui ne pense plus et qui ne veut plus penser⁵⁷.

Por su lado, Ionesco ha oscilado entre el deseo de limitar las interpretaciones demasiado abusivas y erróneas y el de dejar una completa libertad de interpretación al lector y al espectador, puesto que su propósito era que cada uno llegara a pensar por sí mismo, siendo el abanico de las más diversas interpretaciones la garantía del éxito de su proyecto.

⁵⁷ A. Makyabi Mask (1990). *Op. cit.*, pág. 79.

Sin embargo, ha orientado la exégesis definiendo *Rinoceronte* como una obra política y filosófica destinada a permitir al individuo sobrevivir dentro y en contra de la masa. Está claro que, para Ionesco, *Rinoceronte* es ante todo una obra política: « C'est l'histoire d'un homme en proie à la violence, une violence sans raison réelle... Il s'agit donc d'un homme pour lequel le monde apparaît dans son insolite, un insolite brutal qu'il n'arrive pas à comprendre »⁵⁸. Además el dramaturgo no ocultaba haber escrito una obra comprometida: « Je fis moi-même du théâtre engagé et ma pièce *Rhinocéros* est une pièce engagée... seulement je ne suis pas engagé dans le sens désiré par les idéologues. Je dénonçais le mal, par exemple, qui sévit dans mille sociétés différentes, sous mille aspects différents »⁵⁹. La obra divulga un conjunto de mensajes que ponen de relieve las calamidades que acechan a los países. Asimismo el dramaturgo da, según los países, una interpretación diferente del fenómeno de los rinocerontes:

On l'a prise pour une pièce antinazie, en Argentine pour une pièce anti-péroniste, **en Espagne pour une pièce anti-stalinienne** [el subrayado es mío], comme en Tchécoslovaquie et en Pologne. En URSS et en Allemagne de l'Est aussi, c'est d'ailleurs pour cette raison qu'elle n'y a pas été jouée. Elle a été prise pour une pièce anti-américaine en Amérique où on y a vu « le monde des clichés »⁶⁰.

Pero más allá de tales interpretaciones coyunturales, el tema central no deja de ser la tragedia de la masificación y el drama de la depersonificación. Para luchar en contra Ionesco preconiza cierta forma de soledad, y advierte del peligro que supone nuestra tendencia a pensar que nosotros no nos dejaríamos afectar y que los rinocerontes son los demás:

Ma pièce est une protestation contre la massification. Je veux aussi encourager les gens à être seuls. Il faut bien sûr distinguer la solitude de l'isolement. Je veux dire que les gens doivent avoir la possibilité de penser tout seul. Aujourd'hui, il est difficile de lutter contre l'avalanche de l'information. L'homme est un animal social ; mais il ne doit pas le devenir trop. Il doit être en même temps avec les autres et contre la société.

⁵⁸ "Ionesco s'explique dans l'inexplicable", entretien accordé à J.-J. Brochier, *Magazine littéraire* n° 81, dossier 14, oct. 1973.

⁵⁹ *Op. cit.*

⁶⁰ *Op. cit.*

Il faut se rendre compte que les rhinocéros, les gens qui s'abêtissent, ceux qui perdent leur personnalité à cause de tous les courants d'information, ça peut être n'importe qui d'entre nous⁶¹.

Si el dramaturgo denuncia el fenómeno de la masificación y de las histerias sociales, se guarda de tener que proponer un sistema a cambio, porque considera que no le incumbe aportar ningún tipo de solución:

Certains critiques me reprochent d'avoir dénoncé le mal, mais de ne pas avoir dit ce qu'était le bien. On m'a reproché de ne pas avoir fait dire à Bérenger, au nom de quelle idéologie il existait. [...]

Si j'opposais une idéologie toute faite à d'autres idéologies toutes faites, qui encombrant les cervelles, je ne ferais qu'opposer un système de slogans rhinocériques⁶².

De este modo, a nivel técnico, eso se traduce por la síntesis del fenómeno de la distanciación⁶³ y de la identificación en la obra: siendo la identificación con Bérenger -«[car les spectateurs] doivent absolument s'identifier avec lui⁶⁴»- un principio que pertenece al teatro clásico: « C'est vrai... Mais comme il y aura aussi la vertu de la non-participation ou de la séparation, nous pourrions considérer que cette pièce aura réalisé la synthèse d'un théâtre à la fois bourgeois et antibourgeois, grâce à une habileté instinctive qui m'est propre... »⁶⁵. cuando Ionesco se decide a hablar, No es tan sólo para responder al reproche de no comprometerse con la realidad social. Quizás, como apunta el crítico Bertrand Poirot-Delpech, el brechtismo le influenció en su cambio de actitud: « Si la vague de brechtisme ne l'y avait poussé, il est probable en vérité que Ionesco n'aurait pas quitté le champ de ses obsessions personnelles, de l'onirisme et de

⁶¹ A. Kamyabi Mask. *Op. cit.*, pág. 64.

⁶² E. Ionesco (1966). "À propos de *Rhinocéros* aux États-Unis", *Notes et contre-notes*, *op. cit.*, pág. 291.

⁶³ E. Ionesco (1966). "Interview du transcendant satrape. Ionesco par lui-même", *Notes et contre-notes*, *op. cit.*, pág. 284: "Les héros de ma pièce, sauf un, se transforment, sous les yeux des spectateurs (car c'est une oeuvre réaliste) en fauves, en rhinocéros. J'espère en dégoûter mon public. Il n'y a pas de plus parfaite séparation que par le dégoût. Ainsi, j'aurai réalisé la "distanciation" des spectateurs par rapport au spectacle. Le dégoût c'est la lucidité".

⁶⁴ E. Ionesco (1966). "Interview du transcendant satrape. Ionesco par lui-même". *Op. cit.*, pág. 284.

⁶⁵ *Op. cit.*, pág. 284.

la métaphysique »⁶⁶. Además nada se opone a pensar que *Rinoceronte* traduce ante todo fobias íntimas y el temor a la depersonalización por la presión de la masa: « Aucune société n’a pu abolir la tristesse humaine, aucun système politique ne peut nous libérer de la douleur de vivre »⁶⁷. De este modo podemos encontrar el origen del relato en la vida privada del autor, mientras que la génesis de la obra se vincula a la vida artística de Ionesco, es decir, a raíz de una polémica en *The Observer* -junio-julio 1958-, donde se le culpaba de no interesarse por la política.

Como expone Ahmad Kamyabi Mask⁶⁸, *Rhinoceronte* se presta a otros tipos de lectura.

3.3. UNA OBRA DE TESIS.

En primer lugar podemos considerar que se trata de una obra de tesis, porque, sin duda, nos lleguemos a preguntar si, en realidad, la actitud de Bérenger es concebible, y si es posible permanecer solo en una forma de vida habitualmente organizada por una sociedad convencional. Al fin y al cabo, ¿Cuál sería su destino ? la pregunta se impone toda vez que la elección del protagonista desemboca en la nada, aunque algunos hayan querido ver, a la postre, un atisbo de esperanza.

3.4. UNA OBRA MÍTICA.

Además la obra ofrece un significado mítico. Por mito, el diccionario Robert entiende un « personnage (réel ou imaginaire) qui, par le caractère allégorique qu’on lui prête, prend figure de héros de légende ». *Rinoceronte* tiene una dimensión mítica, porque representa la realidad ejemplar del individuo amenazado por los peligros de la vida en sociedad, y que sabe resistir a la masa hasta afirmarse como héroe solitario. Se trata del combate del hombre contra el mal, el combate de la inteligencia y de la sensibilidad en contra del instinto.

⁶⁶ B. Poirot-Delpech. “Ionesco à l’Académie Française: de l’absurde à un humanisme chagrin”, *Le Monde*, 24-I-1970.

⁶⁷ E. Ionesco (1966). “Le rôle du dramaturge”, *Notes et contre-notes*, *op. cit.*, pág. 143.

⁶⁸ A. Kamyabi Mask (1990). *Op. cit.*, págs. 80-89.

3.5. UNA OBRA MORAL.

El héroe lucha inútilmente en contra de la masificación. Nos insta a no dejarnos llevar por las ideas y los acontecimientos arbitrarios, y a no temer imponer nuestro criterio, incluso a riesgo de permanecer solos. Al escribir esta larga comedia filosófica, esta larga fábula didáctica y polémica, Ionesco nos advierte de la fuerza alienante de la tradición, y según declara Pierre Aimé Touchard:

Il pourrait ajouter, comme un jour La Fontaine: « Cela soit dit en passant, je me tais ». Je me tais parce que je vous ai fait cadeau d'un objet neuf sur lequel, maintenant, c'est à vous de penser. Je ne cherche pas à vous influencer. Pour moi, je dis non. C'est tout. Mais si mon apologue est bon, c'est à dire s'il correspond à une vérité profonde, s'il vous révèle ce que vous ne conceviez pas clairement, il ne manquera pas de vous aider, car « l'apologue est un don qui vient des immortels »⁶⁹.

3.6. UNA OBRA IDEALISTA.

La pieza presenta un desastre humano y desemboca en una utopía, una perspectiva esperanzadora, y en la libertad espiritual. La soledad y la angustia caracterizan nuestra época como caracterizaron a la época romántica, y como caracterizarán a cualquier época donde la aparición de nuevas estructuras sociales plantean al individuo problemas que se ve incapaz de resolver por sí mismo. No se concibe que el ser humano pueda vivir en la angustia y la soledad, fuera de la perspectiva religiosa y mitológica. Frente a su público, el autor pregunta si un hombre solitario puede tener razón en contra de todos. Él mismo parece dar una respuesta afirmativa, lo que define una posición idealista.

A decir verdad, por muy orientada hacia lo universal que esté la conclusión de la obra, por muy ejemplar que parezca la renuncia a claudicar que conlleva, estamos en su origen, frente a un acto esencialmente individual. El personaje Bérenger que afirma su deseo de permanecer solo y de no ceder al terrorismo intelectual, no es sino Ionesco. Él mismo se enfrenta a sus acusadores cuyas actitudes son asumidas por el personaje simbólico de Juan. Pero es a partir de su propia experiencia que el artista descubre una verdad más general, lo que Ionesco llama « une découverte objective dans la

⁶⁹ P.-A. Touchard. "Un nouveau fabuliste", *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud- Jean-Louis Barrault* (Ionesco. *Les rhinocéros au théâtre*) n° 29, janv. 1960, pág. 13.

subjectivité ». En efecto, nuestro dramaturgo forma parte de aquellos escritores cuya obra literaria es un medio de expresión espontánea. Escribe una obra de teatro como otros escriben un diario, bajo la impresión de un « choque emocional », y a veces, reincide con una obra nueva sobre lo que ya había escrito, en busca de una creación más clara, más general y también más impactante. En este sentido, *Rinoceronte* no es más que una segunda versión de *La improvisación del alma*, y hasta podemos considerar que es *la improvisación del alma* convertida en fábula.

Si recordamos las fábulas de La Fontaine, observamos que nacieron del mismo modo: una observación de la vida, la toma de conciencia de una adhesión o de un rechazo, y la invención de una historia que se convertirá en símbolo y devolverá un significado universalmente comprensible de lo que, en un principio, no era más que un incidente de la vida personal. Y es precisamente aquel significado universal que las posturas más relacionadas con la realidad directamente palpable se obstinan en negar. Sin embargo las probabilidades de que una obra artística perdure, es decir sus probabilidades de acción, no dependen de la sinceridad, la pasión, la lucidez, el potencial demostrativo, o de la lógica del autor, sino de su forma o de su verdad intemporal. El fabulista cree en la forma y en la verdad eterna del apólogo que ha elegido, porque cree que la búsqueda de la forma es el medio más eficaz de alcanzar la esencia de la realidad, porque cree en cierta identidad del hombre a través de las contingencias de la historia. El crítico alemán Albert Schulze-Wellinghausen comenta que en las imágenes, en los poemas o en las obras de teatro, se debe adivinar algo que el autor no explica fácilmente, y que por tanto, el lector o el espectador deberá elucidar. El público debe incorporarse en la operación creativa con una participación personal, productiva e interior, para lograr un total conocimiento de la comparación. A aquel espectador le suele gustar que le brinden soluciones fáciles como si los enigmas del mundo y de nuestra existencia pudieran resolverse por arte de magia. Pero comenta todavía el crítico que el receptor debe completar por sí mismo el sentido todavía primario e inestable que conserva la fábula:

L'homme est encore, comme chez Oedipe, le plus grand Sphinx pour lui-même.
L'homme avec toutes les transformations de sa propre substance,

transformations dont la dynamique aventureuse prépare aux époques correspondantes les connaissances les plus excitantes⁷⁰.

Cuando La Fontaine llegó al final de la fábula *Le chat, la belette et le petit lapin*, relato basado en una verdad vivencial, como *Rinoceronte*, e igualmente inverosímil en apariencia, sacó una moraleja de la farsa, una moraleja objetiva nacida de una experiencia subjetiva: « Ceci ressemble fort aux débats qu'ont parfois/ les petits souverains se rapportant aux rois ».

En definitiva, lo que parece comunicarnos Ionesco, al adoptar la visión propia del fabulista, es que la acción revolucionaria, es decir la acción extremada que tiende a provocar un cambio de actitud duradero, es la fábula la que la adopta, mucho más que el combate político.

4. LA ESTRUCTURA DE LA OBRA.

4.1. LOS MOVIMIENTOS DRAMÁTICOS.

Dotada de una estructura bien equilibrada, esta pieza consta de tres actos de similar extensión –el primero es un poco más largo-, y de cuatro cuadros, uno para el primer y el tercer acto, y dos para el segundo. Resulta ser una obra de transición en la producción ionesquiana, dado que, a partir de *Asesino sin gajes* -la obra donde Bérenger aparece por primera vez-, su teatro empieza a sufrir un cambio que llega a su punto álgido en este caso. La técnica aplicada se acerca a la de los clásicos. La intriga, basada en la aparición de un rinoceronte en una ciudad, no da lugar a una acción, sino a un debate. El espectador ha venido a ver una obra que se titula *Rinoceronte* y espera ver rinocerontes en escena. Oye una profusa repetición de la palabra y confía en que los personajes están mirando el rinoceronte que no le está permitido ver, pero ignora en que acabará tal debate y qué pasará con el animal. Podemos, pues, considerar que la intriga se trama en el acto primero cuando se debate acerca de cuántos cuernos lleva el rinoceronte, y se complica cuando Jean se metamorfosea porque su contagio es inesperado por su aparentemente fuerte personalidad ; al final llega el desenlace cuando Bérenger resiste en la más absoluta soledad.

⁷⁰ A. Schulze-Wellinghausen. “Fables pour aujourd’hui”, *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud Jean-Louis Barrault (Ionesco-Rhinocéros)* n° 97, Paris, éditions Gallimard, 1977, pág. 50.

Hay que señalar, sin embargo, que esta correspondencia es relativa porque el tema de la obra no es en absoluto el del teatro tradicional, no entran en juego los sentimientos y, por consiguiente, no hay problemas psicológicos, porque los personajes no son los poco comunes de la tragedia o del drama romántico, ni los héroes de la mediocridad de algunas figuras del vaudeville ; son gente común, empleados de oficina, personajes sin psicología. A lo sumo un idilio se inicia entre Daisy y Bérenger del que Dudard siente celos. Por supuesto, no se trata de un amor apasionado sino sincero, moderno y nacido de una relación entre compañeros de trabajo.

Ionesco respeta las leyes fundamentales del teatro: una idea y una progresión sencillas seguidas de un desenlace. La idea estriba en la transformación en rinoceronte de los ciudadanos de una ciudad pequeña y tranquila, que conlleva una mutación corporal e ideológica a la vez. Uno de los aspectos más inquietantes del mal es la fascinación que ejerce: la metamorfosis se presenta como un « exceso de salud », los enfermos parecen felices, y el contagio ideológico se propaga por seducción. Puede ser que el dramaturgo se haya inspirado de la descripción que Camus hace de *La Peste* (1947), también inspirada en la obra de Daniel Defoe, *Diario del año de la peste* (1722). Pero la diferencia esencial entre *Rinoceronte* y *La Peste* donde la gente cae enferma y muere, es que la epidemia supone una muerte física y mental, mientras que la « rinoceritis » se limita a la muerte espiritual.

El movimiento dramático reside en la agravación del mal. La obra con una serie de « imágenes escénicas », presenta sucesivamente el terreno de la enfermedad, los síntomas característicos del periodo de incubación, los pródromos de mutación, y las metamorfosis galopantes ; dicho de otro modo, presenta un rebaño de animales que se forma según un movimiento de aceleración progresiva , y que termina por cercar al protagonista que se siente atenazado. Ionesco usa de dos recursos para construir esta imagen, primero la metamorfosis, y luego la proliferación como en *Las Sillas* y *El Nuevo inquilino*. La progresión es angustiosa, porque los cuadros se organizan alrededor de la figura central de Berenguer, que no abandona el escenario y poco a poco nos hace simpatizar con él: vemos el mundo con sus ojos, y vivimos su desasosiego y su opresión. Los colores y la luz cambian, las « imágenes » son cada vez más opacas y verdosas. El pequeño foco luminoso de humanidad se reduce hasta que, en el fondo oscuro del caos, brilla el último resplandor amenazado por el ahogo y la extinción. La

situación no tiene salida y la caída de la acción no es un desenlace sino la inmutable resistencia de Bérenger.

4.2. LAS IMÁGENES ESCÉNICAS.

El primer acto presenta el terreno de la epidemia. Como en la mayoría de las obras de Ionesco, aparentemente nada deja prever el mal y el carácter fantástico que va a cobrar la obra. Una pequeña e insípida ciudad desértica, calurosa y seca, a la que le han puesto el apodo de « la pequeña Castilla », se dedica a sus ocupaciones dominicales. Se trata de una ciudad imaginaria como « L'Illyrie » de *Las Manos sucias* de Jean-Paul Sartre, o « Altona » de *Los Secuestrados de Altona* de Albert Camus. Sus únicas distracciones, como son las conversaciones triviales en la terraza de un café, las tristes libaciones en la cervercería, las conferencias y el museo, la convierten en la típica imagen de una capital de provincia de un « país civilizado ».

No obstante, algunos indicios son preocupantes. En primer lugar, una atmósfera general de malestar, la repetición monótona de los días, y el aburrimiento de los personajes. A Bérenger le faltan las ganas de vivir y se dedica a beber. Los demás personajes son indiferentes, egoístas, y sólo piensan en sus intereses materiales: el Tendero quiere vender su vino, el Dueño del café amonesta a la Camarera y quiere descontar los vasos rotos de su sueldo, la « Ménagère » está volcada en su gato, y el Anciano Caballero no hace más que admirarse ante el Lógico. Por el contrario, Jean aparece preocupado, implacable, feroz, dogmático, y piensa con aforismos y lugares comunes: « Vous creusez votre propre tombe, mon cher ami »⁷¹. Es además agresivo, celoso, racista y rencoroso -« On ne m'a pas invité, moi, pour l'anniversaire de notre ami Auguste... »⁷²-, pero también ridículo y cómico porque es un ser débil, aunque ya intuimos, con aquellas disonancias, que puede llegar a ser peligroso.

El paso repentino del rinoceronte no cobra demasiada importancia y el acontecimiento apenas es motivo de conversación -« Qu'est-ce que vous en dites ? »⁷³-, para convertirse luego en tema de discusión un tanto absurdo -« Voulez-vous nous dire

⁷¹ E. Ionesco (1963). *Rhinocéros, Théâtre III*, op. cit., pág. 23.

⁷² Op. cit., pág. 13.

⁷³ Op. cit., pág. 17.

alors, monsieur le Logicien, si le rhinocéros africain est unicorну.../Ou bicorну.../Et si le rhinocéros asiatique est bicorну./ Ou bien unicorну »⁷⁴-. También sirve de pretexto para indignarse: «Nous ne pouvons pas permettre que nos chats soient écrasés par des rhinocéros ou par n'importe quoi !»⁷⁵. Todo aquello es simplemente insólito dentro de un ambiente desenvuelto y gracioso y hasta cómico, con el número de prestidigitación de Jean que no deja de sacar objetos de su bolsillo, con el teatro de guiñol que protagonizan el Lógico y el Anciano Caballero en sus conversaciones, y con la salida burlesca de la « Ménagère », Daisy y la Camarera, en fila india.

Si el primer acto tenía lugar al aire libre, en cambio, el acto segundo sólo presenta escenas de interior. El primer cuadro se sitúa en la oficina donde trabaja Bérenger, y el segundo en la habitación de Juan. De este modo, de un acto a otro, el objetivo de distancia focal se reduce, pero lo que se pierde en amplitud, se gana en precisión. El primer acto ocurría en una plaza pública, donde actuaba una decena de personajes y donde cruzaban dos rinocerontes, sin que los espectadores los pudieran ver. En cambio, en el tercer cuadro de la obra, no aparecen más que dos personajes en el escenario, y el público asiste a la transformación de un hombre en rinoceronte. La gradación en el horror está habilmente preparada. Bérenger encuentra a Juan en cama: tiene la voz ronca, se queja de un fuerte dolor de cabeza, y su humor es detestable. Como su frente lleva una pequeña prominencia, Bérenger quiere llamar a un médico, pero Juan afirma que sólo confía en los veterinarios, lo cual revela que una mutación psicológica acompaña la mutación fisiológica. La piel del enfermo cambia de color a ojos vistas, se pone verdosa y endurece. Por otro lado, Jean se vuelve cada vez más misántropo —«À vrai dire, je ne déteste pas les hommes, ils me sont indifférents, ou bien ils me dégoûtent... »⁷⁶. Como pasa mucho calor, se precipita en el cuarto de baño para refrescarse, y de vez en cuando saca la cabeza por el resquicio de la puerta. Ya el color de su piel se pone verde oscuro, y su protuberancia alcanza proporciones alarmantes. Pronto habla con dificultad y su voz es irreconocible. Finalmente, el bulto se convierte en un cuerno, se quita el pijama —más o menos como se cambia uno de chaqueta—,

⁷⁴ *Op. cit.*, pág. 40.

⁷⁵ *Op. cit.*, pág. 43.

⁷⁶ *Op. cit.*, pág. 72.

arremete contra Bérenger, y vuelve a toda velocidad al cuarto de baño. Con mucha dificultad, Bérenger consigue mantener la puerta cerrada, puerta que de pronto es atravesada por el cuerno del monstruo. Se trata de una escena alucinante que pone fin al acto a modo de pesadilla: los rinocerontes salen de todas partes, de la portería del edificio, del piso del vecino, y en manadas recorren las calles, convirtiéndose en una obsesión. Este tercer cuadro resulta ser un análisis clínico y etiológico de la « rinoceritis ». El mal encuentra un terreno abonado en las personas agresivas y dogmáticas e inconsecuentes con sus principios, renunciando de este modo a su humanidad. A este respecto, el final del segundo cuadro ofrece otra imagen simbólica de la pérdida de la individualidad. Tras la destrucción de la escalera, la señora Boeuf, arrojándose desde la oficina hasta el rellano de abajo, ejecuta el primer salto hacia la bestialidad para reunirse con su marido convertido en rinoceronte. La actitud de Bérenger que intenta disuadirla preludia el comportamiento que manifestará hasta el final de la obra: « (Bérenger qui tout de même essaie de la retenir est resté avec sa jupe dans les mains)/ Je n'ai pu la retenir »⁷⁷. Los bomberos acuden a rescatar a los ocupantes de la oficina, pero es, en definitiva, para acercarlos a los rinocerontes y convertirlos en víctimas atraídas por la masa creciente de los monstruos.

El tercer acto es aún más espectacular. Observamos a Bérenger el intuitivo, charlar con Dudard, el intelectual. Este debate no deja de ser revelador. El inconveniente es que toda la escena consiste en conversaciones que nos resultan difíciles de seguir tras el impacto de las imágenes anteriores. Después de la salida de Dudard, la acción se afloja aún más. Bérenger permanece a solas con Daisy, y este duo amoroso resulta naturalmente un fracaso. Así, Daisy teme no ser como todo el mundo, al repara en los aspectos estéticos de la metamorfosis: « ils chantent/ ils dansent/ ils jouent/ ils sont beaux/ Je ne veux pas qu'on en dise du mal »⁷⁸. El movimiento dramático se acelera con la alternancia del espectáculo y del discurso. Conocemos nuevos casos de « rinoceritis » -el señor Papillon, el Lógico y Botard-, nos enteramos de su proliferación -(los estadísticos) « n'ont plus le temps de calculer »⁷⁹, las autoridades

⁷⁷ *Op. cit.*, pág. 60.

⁷⁸ *Op. cit.*, pág. 114.

⁷⁹ *Op. cit.*, pág. 102.

se han unido a ellos, la telefónica y las instalaciones de la radio están bajo su control, y hasta los bomberos han sucumbido. Hordas de rinocerontes ya galopan alrededor de la casa y hacen temblar las paredes.

A esta visión agobiante se une otra de las bases del onirismo de Ionesco: la imagen del círculo que traduce la idea de asedio y/o de vida atenazada que experimentan tanto los que ceden como el que resiste.

En el segundo cuadro, los ocupantes de la oficina apresados se ven obligados a salir por la ventana, porque la escalera se hundió con el peso del rinoceronte que intentó subir, y que todavía está esperando en el rellano de abajo.

En el tercer cuadro, Jean dará vueltas en su habitación « comme une bête en cage, d'un mur à l'autre »⁸⁰ al metamorfosearse. También el señor Boeuf, reparando en su alienación, se puso a dar vueltas sobre sí mismo:

Dudard.- Mais si, là, en bas, il tourne en rond...

[...]

Daisy.- Oh... regardez... comme il tourne en rond...⁸¹.

Al final de la obra, Dudard, a su vez, en el momento en que proclama su voluntad de salvaguardar su personalidad, es arrastrado al corro infernal de la locura: « Je conserverai ma lucidité. (*Il se met à tourner en rond sur le plateau*). Toute ma lucidité »⁸². Cuando Bérenger inicia su huída del cuarto de Jean, se ve condenado a no salir del edificio, y la constricción del asedio es aún más angustiosa:

Bérenger.- [...] (*Il ouvre la porte donnant sur l'escalier et va frapper à la porte sur le palier, à coups de poing répétés.*) [...] Vous avez un rhinocéros dans l'immeuble ! Appelez la police ! (*La porte s'ouvre.*)

Le Petit Vieux, *sortant sa tête*.- Qu'est-ce que vous avez ?

Bérenger.- Appelez la police ! Vous avez un rhinocéros dans la maison !...

Voix de la Femme du Petit Vieux.- Qu'est-ce qu'il y a, Jean ? Pourquoi fais-tu du bruit ?

Le Petit Vieux, *à sa femme*.- Je ne sais pas ce qu'il raconte. Il a vu un rhinocéros.

Bérenger.- Oui, dans la maison. Appelez la police !

Le Petit Vieux.- Qu'est-ce que vous avez à déranger les gens comme cela ? En voilà des manières ! (*Il lui ferme la porte au nez.*)

⁸⁰ *Op. cit.*, pág. 73.

⁸¹ *Op. cit.*, pág. 56.

⁸² *Op. cit.*, pág. 103.

Bérenger, *se précipitant dans l'escalier*.- Concierge, concierge, vous avez un rhinocéros dans la maison, appelez la police ! Concierge ! (*On voit s'ouvrir le haut de la porte de la loge de la concierge ; apparaît une tête de rhinocéros.*) Encore un ! (*Bérenger remonte à toute allure les marches de l'escalier. Il veut entrer dans la chambre de Jean, puis se dirige de nouveau vers la porte du Petit Vieux. À ce moment la porte du Petit Vieux s'ouvre et apparaissent deux petites têtes de rhinocéros.*) Mon Dieu ! Ciel ! (*Bérenger entre dans la chambre de Jean tandis que la porte de la salle de bains continue d'être secouée. Bérenger se dirige vers la fenêtre, qui est indiquée par un simple encadrement, sur le devant de la scène face au public. Il est à bout de force, manque de défaillir, bredouille.*) Ah mon Dieu ! Ah mon Dieu ! (*Il fait un grand effort, se met à enjambrer la fenêtre, passe presque de l'autre côté, c'est-à-dire vers la salle, et remonte vivement, car au même instant on voit apparaître, de la fosse d'orchestre, la parcourant à toute vitesse, une grande quantité de cornes de rhinocéros à la file. Bérenger remonte le plus vite qu'il peut et regarde un instant par la fenêtre.*) Il y en a tout un troupeau maintenant dans la rue ! Une armée de rhinocéros, ils dévalent l'avenue en pente !... (*Il regarde de tous les côtés.*) Par où sortir, par où sortir !... Si encore ils se contentaient du milieu de la rue ! Ils débordent sur le trottoir, par où sortir, par où partir ! (*Affolé, il se dirige vers toutes les portes, et vers la fenêtre, tour à tour, tandis que la porte de la salle de bains continue de s'ébranler et que l'on entend Jean barrir et proférer des injures incompréhensibles. Le jeu continue quelques instants: chaque fois que, dans ses tentatives désordonnées de fuite, Bérenger se trouve devant la porte des Vieux, ou sur les marches de l'escalier, il est accueilli par des têtes de rhinocéros qui barrissent et le font reculer. Il va une dernière fois vers la fenêtre, regarde.*) Tout un troupeau de rhinocéros ! Et on disait que c'est un animal solitaire ! C'est faux, il faut réviser cette conception ! Ils ont démolì tous les bancs de l'avenue. (*Il se tord les mains.*) Comment faire ? (*Il se dirige de nouveau vers les différentes sorties, mais la vue des rhinocéros l'en empêche. Lorsqu'il se trouve de nouveau devant la porte de la salle de bains, celle-ci menace de céder. Bérenger se jette contre le mur du fond qui cède ; on voit la rue dans le fond, il s'enfuit en criant.*) Rhinocéros ! Rhinocéros ! (*Bruits, la porte de la salle de bains va céder*)⁸³.

También en el último cuadro, Bérenger y Daisy inician un camino circular:

Bérenger, *regardant par la fenêtre*.- Il n'y a plus qu'eux, dans les rues. (*Il se précipite vers la fenêtre du fond.*) Il n'y a plus qu'eux ! Vous avez eu tort, Daisy. (*Il regarde de nouveau par la fenêtre de face.*) A perte de vue, pas un être humain. Ils ont la rue. Des unicornes, des bicornus, moitié moitié, pas d'autres signes distinctifs ! (*On entend les bruits puissants de la course des rhinocéros. Ces bruits sont musicalisés cependant. On voit apparaître, puis disparaître sur le mur du fond, des têtes de rhinocéros stylisées qui, jusqu'à la fin de l'acte, seront de plus en plus nombreuses. A la fin, elles s'y fixeront de plus en plus longtemps, puis, finalement, remplissant le mur du fond, s'y fixeront*

⁸³ *Op. cit.*, págs. 78-79.

définitivement. Ces têtes devront être de plus en plus belles malgré leur monstruosité.) Vous n'êtes pas déçue, Daisy ? N'est-ce pas ? Vous ne regrettez rien ?

Daisy.- Oh, non, non.

Bérenger.- Je voudrais tellement vous consoler. Je vous aime, Daisy, ne me quittez plus.

Daisy.- Ferme la fenêtre, chéri. Ils font trop de bruit. Et la poussière monte jusqu'ici. Ça va tout salir.

Bérenger.- Oui, oui. Tu as raison. *(Il ferme la fenêtre de face, Daisy, celle du fond. Ils se rejoignent au milieu du plateau)*⁸⁴.

Se trata de un movimiento circular exterior de origen sociológico al que se sobrepone otro movimiento interior, de expresión psicológica: Bérenger y Daisy se encuentran desamparados y asustados. Su miedo proviene del sentimiento de estar reclusos en un lugar que se va estrechando.

La última escena, quizás la más lograda del acto, presenta a Bérenger hundido en la soledad. Después de presenciar la renuncia de sus colegas y amigos, y de Daisy, su propia metamorfosis le atormenta. Intenta barritar, está atento a su voz, a como tose, a los latidos de su corazón, y se observa una y otra vez en el espejo. Sin darse cuenta, reproduce inconscientemente la metamorfosis de Juan con sus arrebatos de cólera, y pierde finalmente el control de sí mismo. Disimuladamente el mal que le rodea, va propagándose hasta cercarlo y producir en él un cambio de valores. Las imágenes y el juego escénico varían, los rinocerontes ya representan la normalidad, la mayoría, la fuerza y la belleza, siendo ahora Bérenger el monstruo. Pierde sus normas morales y estéticas. En un mundo rinoceróntico todos los hombres se confunden. Eso explica que no sepa a cuáles de sus colegas y amigos corresponden las fotos que saca del armario. Cree reconocerse en cada uno de los retrato que conjuntamente representan la especie humana. Le obsesiona el recuerdo de los que se fueron, y sus esfuerzos para transformarse son vanos. La situación no tiene salida, es insostenible e irremediable. Bérenger está condenado a repetir esta escena como en los malos sueños: « Je voudrais bien, je voudrais tellement, mais je ne peux pas »⁸⁵. Por tanto, la única alternativa que le

⁸⁴ *Op. cit.*, págs. 104-105.

⁸⁵ *Op. cit.*, pág. 117.

queda es no capitular y convertirse, al menos, en el último representante de la especie humana.

Como hemos podido comprobar, en este último acto, la temática se centra mucho más en el aspecto filosófico y moral, dejando atrás el desarrollo cómico de la acción. Al término de la obra, nos encontramos frente a la definitiva tragedia de Bérenger. Su decisión final de no capitular no parece, a nuestro juicio, esperanzadora, porque no supo convertir su reclusión forzada en un refugio, una plaza fuerte desde donde luchar. En consecuencia el círculo no se ha cerrado y sigue en espiral hacia el infinito.

Las figuras más importantes en *Rinoceronte* son la repetición, el contrapunto y la inversión. Como ya señalamos, la repetición de una misma expresión por distintos personajes produce un efecto cómico, y a la vez hace tambalearse las convenciones del lenguaje que, al automatizarse, pierde su significado. El contrapunto, variante de la repetición, es la figura adoptada por los dos grupos de personajes: Jean y Bérenger de un lado, el Lógico y el Anciano Caballero del otro. Las réplicas alternadas solicitan los mismos gestos, y este juego mecánico que reproduce la vida misma es una caudalosa fuente de comicidad:

Jean, *criant pour dominer le bruit venant de la boutique*.- Je ne suis pas un ivrogne, moi !

Le Logicien, *au Vieux Monsieur*.- Même sans pattes, le chat doit attraper les souris. C'est dans sa nature.

Bérenger, *criant très fort*.- Je ne veux pas dire que vous êtes un ivrogne. Mais pourquoi le serais-je, moi, plus que vous, dans un cas semblable ?

Le Vieux Monsieur, *criant, au Logicien*.- Qu'est-ce qui est dans la nature du chat ?

Jean, *à Bérenger ; même jeu*.- Parce que tout est affaire de mesure. Contrairement à vous, je suis un homme mesuré.

Le Logicien, *au Vieux Monsieur, mains en cornet à l'oreille*.- Qu'est-ce que vous dites ? (*Grands bruits couvrant les paroles des quatre personnages.*)

Bérenger, *mains en cornet à l'oreille, à Jean*.- Tandis que moi, quoi, qu'est-ce que vous en dites ?

Jean, *hurlant*.- Je dis que...

Le Vieux Monsieur, *hurlant*.- Je dis que...

Jean, *prenant conscience des bruits qui sont très proches*.- Mais que se passe-t-il ?

Le Logicien.- Mais qu'est-ce que c'est ?

Jean, *se lève, fait tomber sa chaise en se levant, regarde vers la coulisse gauche d'où proviennent les bruits d'un rhinocéros passant en sens inverse*.- Oh, un rhinocéros !

Le Logicien, *se lève, fait tomber sa chaise*.- Oh, un rhinocéros !

Le Vieux Monsieur, *même jeu*.- Oh, un rhinocéros !

Bérenger, *toujours assis, mais plus réveillé cette fois*.- Rhinocéros ! en sens inverse⁸⁶.

La inversión señala un cambio radical de la situación. En el tercer acto, Bérenger imita el proceso de metamorfosis de Jean en el segundo acto. También Daisy está preocupada y nerviosa, y Bérenger la tranquiliza, como ella lo tranquilizaba a él antes; a ella también le empieza a doler la cabeza, y él le coloca su propio vendaje. Esta inversión acusa la progresión del mal.

Finalmente, Ionesco sugiere la invasión de los monstruos con medios escénicos concretos y con accesorios. Al final del segundo acto, se ven aparecer en el foso de la orquesta gran cantidad de cuernos de rinocerontes en fila. En el tercer acto, monstruos inacabados figuran también en el escenario: se ve un hombre que tiene un gran cuerno sobre la nariz, y una mujer con cabeza de rinoceronte bajando las escaleras a toda prisa para reunirse con las masas de paquidermos en la calle. Los ruidos fortísimos de la carrera de los rinocerontes están musicalizados, y cabezas estilizadas de rinocerontes, cada vez más numerosas y más hermosas a pesar de su monstruosidad, aparecen y desaparecen llenando la pared del fondo, y contribuyen a la creación de aquella imagen en movimiento.

Las imágenes concretas que el dramaturgo propone a los espectadores son imágenes en constante evolución, capaces de transfigurarse y de imprimir un movimiento a la obra, y, por tanto, de darle una estructura nueva. Reunen bajo una forma directamente perceptible, una infinidad de sensaciones e ideas que Ionesco quiere transmitir al público. En definitiva traducen de un modo admirable su universo imaginario.

⁸⁶ *Op. cit.*, págs. 30-31.

5. EL ESPACIO ESCÉNICO.

5.1. EL DISPOSITIVO ESCÉNICO DEL PRIMER CUADRO.

La escenografía imaginada por Ionesco evoluciona según una distribución cuadripartita que ya referimos. Aplicando una técnica shakespeariana adaptada por Brecht, el dramaturgo señala sus referentes con carteles: « épicerie », « chef de service », « jurisprudence », « le journal officiel ». Aquella técnica sencilla pero eficaz vuelve a utilizarse en el tercer cuadro: una puerta de cristales, visible desde la habitación de Juan, lleva un letrero encima que pone: « concierge ».

En *Rinoceronte*, la escenografía es muy realista y refleja la concepción de la obra que tenía el autor:

C'est une pièce qu'on peut ranger parmi les oeuvres fantastiques. Mais pour que le fantastique ressorte avec plus de force, j'ai essayé, j'ai demandé que l'on trouve, que l'on fasse des décors très réalistes, si bien que le fantastique ressorte davantage. C'est à la fois plus crédible et plus fantastique⁸⁷.

Se debe insistir además sobre la importancia que cobran las indicaciones acerca de los personajes porque los definen como tipos sociales, caricaturas, y no como individuos. Cada una de las cuatro partes empiezan como un cuadro viviente donde el lugar que ocupan los personajes está indicado con precisión. El cuadro viviente permite al espectador captar de un vistazo la situación, y sólo al cabo de un rato los personajes empiezan a animarse, dando la impresión que evolucionan como marionetas.

ACTO PRIMERO

Jean se lève d'un bond, fait tomber sa chaise en se levant, regarde du côté de la coulisse gauche, en montrant du doigt, tandis que Bérenger, toujours un peu vaseux, reste assis⁸⁸.

L'Épicière qui montre sa tête par la porte de son épicerie. [...] À son mari, resté dans la boutique⁸⁹.

L'Épicière, à son mari qui est toujours dans sa boutique. [...] Juste à ce moment l'Épicier montre sa tête⁹⁰.

⁸⁷ A. Kamyabi Mask (1987). *Op. cit.*, pág. 151.

⁸⁸ *Op. cit.*, pág. 14.

⁸⁹ *Op. cit.*, pág. 14.

⁹⁰ *Op. cit.*, pág. 14.

Le Vieux Monsieur élégant venant de la gauche, à la suite de la Ménagère, se précipite dans la boutique des épiciers, les bouscule, entre, tandis que le Logicien ira se plaquer contre le mur du fond, à gauche de l'entrée de l'épicerie.

Jean et la Serveuse debout, Bérenger assis, toujours apathique, forment un autre groupe. En même temps, on a pu entendre en provenance de la gauche des « oh ! », des « ah ! », des pas de gens qui fuient⁹¹.

(Jean) Il bouge ses bras comme s'il allait s'envoler. Le Vieux Monsieur et le Logicien [...] ont fait quelques pas sur la scène en devisant. Juste à ce moment, ils passent à côté de Jean et de Bérenger. Un bras de Jean heurte très fort le Vieux Monsieur qui bascule dans les bras du Logicien⁹².

ACTO SEGUNDO

Primer cuadro

Au lever du rideau, pendant quelques secondes, les personnages restent immobiles, dans la position où sera dite la première réplique. Cela doit faire tableau vivant. Au début du premier acte, il en aura été de même⁹³.

Segundo cuadro

Chez Jean. La structure du dispositif est à peu près la même qu'au premier tableau de ce deuxième acte. C'est-à-dire que le plateau est partagé en deux. À droite, occupant les trois quarts ou les quatre cinquièmes du plateau, selon la largeur de celui-ci, on voit la chambre de Jean. Au fond, contre le mur, le lit de Jean, dans lequel celui-ci est couché. Au milieu du plateau, une chaise ou un fauteuil, dans lequel Bérenger viendra s'installer. À droite, au milieu, une porte donnant sur le cabinet de toilette de Jean. [...] À gauche de la chambre, une cloison. À gauche du plateau, on voit l'escalier, les dernières marches menant à l'appartement de Jean, la rampe, le haut du palier. Dans le fond, le haut d'une porte vitrée, au-dessus de laquelle on voit écrit « Concierge »⁹⁴.

ACTO TERCERO

À peu près la même plantation qu'au tableau précédent. C'est la chambre de Bérenger, qui ressemble étonnamment à celle de Jean. Quelques détails seulement, un ou deux meubles en plus indiqueront qu'il s'agit d'une autre chambre. L'escalier à gauche, palier. Porte au fond du palier. Il n'y a pas la loge de la concierge. Divan au fond. Bérenger est allongé sur son divan, dos au public. Un fauteuil, une petite table avec téléphone. Une table supplémentaire

⁹¹ *Op. cit.*, pág. 14.

⁹² *Op. cit.*, pág. 23.

⁹³ *Op. cit.*, pág. 45.

⁹⁴ *Op. cit.*, págs. 65-66.

peut-être, et une chaise. Fenêtre au fond, ouverte. Encadrement d'une fenêtre à l'avant-scène. Bérenger est habillé sur son divan. Il a la tête bandée. Il doit faire de mauvais rêves, car il s'agite dans son sommeil⁹⁵.

En el primer acto el escenario es el que presenta la mayoría de las ciudades francesas de provincia con su café, su tienda de comestibles, sus árboles, sus casas bajas, sus callejuelas que parten de la plaza principal. Más allá de las casas se perfila el campanario de una iglesia. Se oye el repique de la misa dominical, que recuerda la descripción del domingo en *L'Étranger* d'Albert Camus⁹⁶. Todos aquellos detalles ponen de manifiesto la mediocridad del cuadro. El dramaturgo da una profusión de detalles que pen de relieve la calma total que reina en la pequeña ciudad envuelta en la monotonía de la vida cotidiana. En este ambiente apacible, por contraste, un ruido extraño o una noticia sorprendente produce el efecto del estallido de una bomba, y la discusión que se entabla acerca del rinoceronte parece tanto más animada. Este decorado anodino te afinidades con el de las comedias de boulevard. *Rinoceronte* nos recuerda la llaneza de las escenas de Marcel Pagnol. Sin embargo, desde el inicio, Ionesco falsea adrede el desarrollo normal de lo que hubiera podido ser una historia posible. Progresivamente el espectáculo se convierte en un cuento cuya estructura integra el aspecto fantástico en su cronología.

5.2. LA ACUMULACIÓN DE OBJETOS EN LOS CUADROS SIGUIENTES.

Es preciso señalar, además, que el escenario se va llenando de objetos que traen los distintos personajes -cesta de la compra, botella, vasos- a medida que la acción progresa. Dicha acumulación de objetos vuelve a llenar el escenario en la primera parte del acto segundo: hay mesas, sillas, máquinas de escribir, tinteros, portaplumas, pruebas de imprenta, perchero con una bata gris y americanas usadas, filas de libros y de documentos polvorientos, cinco carteles y un reloj. No se ve el teléfono, que está

⁹⁵ *Op. cit.*, pág. 80.

⁹⁶ “Il n’y avait plus dans la rue que les boutiquiers et les chats. Le ciel était pur mais sans éclat au-dessus des ficus qui bordent la rue. Sur le trottoir d’en face, le marchand de tabac a sorti une chaise, l’a installée devant sa porte et l’a enfourchée en s’appuyant des deux bras sur le dossier. Les trams tout à l’heure bondés étaient presque vides. Dans le petit café: “Chez Pierrot”, à côté du marchand de tabac, le garçon balayait de la sciure dans la salle déserte. C’était vraiment dimanche.” [A. Camus (1942). *L'Étranger*, Paris, Gallimard, coll. Folio plus, 1996, pág. 26].

situado en el despacho del jefe de servicio. Todos los detalles de este marco realista quieren reproducir un ambiente de oficina. Los objetos, como las mesas, las sillas, y el letrero « Chef de service », son utilizados para indicar el lugar que ocupa cada personaje en la jerarquía de la empresa.

Parece ser que ahora la perspectiva se abre porque se ve una parte del rellano y los primeros peldaños de la escalera. Las ventanas terminan de conferir un carácter de autenticidad a esta oficina. La presencia de una ventana en el proscenio, simbolizada por un marco vacío, permitirá a los personajes contemplar los rinocerontes, que, maliciosamente, el autor ha colocado entre el público. En el primer acto, los rinocerontes pasaban por el foso de orquesta, ahora están en la sala.

En la segunda parte del acto segundo, la impresión general causada es la de un espacio menos realista que los anteriores. A este respecto lo que llama la atención es el aspecto de extremada desnudez de la habitación de Jean. El único mobiliario del que dispone es una cama y un asiento, lo que contrasta con la acumulación de objetos de los cuadros anteriores. Nos extraña que Jean, que presumía ser tan refinado, no tenga una vivienda que refleje el buen gusto que parecía tener. Tal vez debamos ver con eso una ilustración del vacío interior de Jean que, al final, desvela una personalidad insustancial, encubierta por el barniz social.

Como decíamos antes, este cuadro marca el inicio del carácter fantástico que va cobrando el espacio escénico. Además de asistir a la metamorfosis de Jean, cabezas de rinocerontes van surgiendo de la portería, de la casa de los vecinos, y una fila de cuernos de rinoceronte recorre el foso de la orquesta. Pero el elemento más alucinante es cuando, en su huída, Bérenger no consigue salir por las puertas o la ventana por estar obstruidas por los rinocerontes. Entonces se arroja contra la pared del fondo, que cede descubriendo la perspectiva de la calle. Quizás se deba interpretar este suceso como uno de los signos precursores de su resistencia final.

El espacio escénico del tercer acto presenta muy pocas modificaciones salvo algunos detalles, y la habitación de Bérenger tiene un asombroso parecido con la de Jean. De nuevo, los objetos van proliferando: unos cuantos muebles más, la botella de coñac y el vaso, el espejo, la cesta de provisiones que trae Daisy, los cubiertos, las fotos y los cuadros sacados del armario.

5.3. LOS ELEMENTOS DE SALIDA.

Tal y como hemos ido señalando, las ventanas y las paredes cobran un significado especial en la obra de acuerdo con el uso tradicional la ventana es símbolo de libertad, y la pared de recluimiento. La habitación de Juan será el único cuadro que no lleva ventana ; de hecho, se ha aislado y no quiere ningún tipo de relación con el exterior, como demuestra su constante rechazo del uso del teléfono. Al contrario, se retira a su cuarto de baño, y el espacio en que se ubica se estrecha conforme se va transformando.

En el acto tercero, vemos dos ventanas: una abierta en el foro, y un marco vacío en el proscenio. Bérenger y Daisy van y vienen de una a otra, y deciden cerrarlas porque abrirlas significa capitular o exponerse al peligro, como hizo Dudard, que empezó a experimentar su metamorfosis cuando huía por la puerta. Aparece también una escalera en los dos últimos actos. La escalera del segundo acto se convierte por su destrucción en el signo de un aislamiento irremediable. Comprobamos, asimismo, que, excepto Daisy y Dudard, los personajes la suben pero no la bajan, como la señora Boeuf, que se precipita, por la puerta, al vacío para aterrizar en el lomo del paquidermo. Con ello entendemos que hace falta una caída inmediata para convertirse en rinoceronte. No obstante, no será el caso de Dudard y Daisy, quienes, después de meditarlo mucho, eligen con toda convicción pasarse al bando mayoritario y, en consecuencia, bajan a la calle por la escalera.

5.4. EL POLVO.

Otro elemento importante de la obra es el polvo que envuelve constantemente al escenario y que se erige en símbolo de la atmósfera viciada de los distintos cuadros. Al principio, su presencia es más discreta: en el primer cuadro la acotación liminar habla de « un arbre poussiéreux⁹⁷ », y en la oficina del acto segundo se encuentran «contre les murs, des rangées de livres et de dossiers poussiéreux⁹⁸ ». Luego, conforme nos vamos adentrando en la obra, la nube de polvo, cada vez más espesa, que levantan los rinocerontes a su paso, se convertirá siempre en señal de su presencia obsesiva:

⁹⁷ E. Ionesco (1958). *Rhinocéros en Théâtre II*, op. cit., pág. 9.

⁹⁸ Op. cit., pág. 45.

*La poussière, soulevée par le fauve, se répand sur le plateau*⁹⁹.

Béranger, à Jean.- Il me semble, oui, c'était un rhinocéros ! Ça en fait de la poussière¹⁰⁰!

Béranger, à Jean.- En plus, il était enveloppé d'un nuage de poussière¹⁰¹...

*La poussière, provoquée par l'effondrement de l'escalier, en se dissipant laissera voir le palier de l'escalier suspendu dans le vide*¹⁰².

Béranger.- [...] (*On entend du dehors un grand bruit d'un troupeau de rhinocéros, allant à une cadence très rapide. On entend aussi des trompettes, des tambours.*) Qu'est-ce que c'est ? (*Ils se précipitent tous vers la fenêtre de face.*) Qu'est-ce que c'est ? (*On entend le bruit d'un mur qui s'écroule. De la poussière envahit une partie du plateau, les personnages si cela est possible sont cachés par cette poussière. On les entend parler.*)

Béranger.- On ne voit plus rien, que se passe-t-il ?

Dudard.- On ne voit plus rien, mais on entend.

Béranger.- Ça ne suffit pas !

Daisy.- La poussière va salir les assiettes.

Béranger.- Quel manque d'hygiène.

Daisy.- Dépêchons-nous de manger. Ne pensons plus à tout cela. (*La poussière se disperse*)¹⁰³.

Daisy.- Ferme la fenêtre, chéri. Ils font trop de bruit. Et la poussière monte jusqu'ici. Ça va tout salir¹⁰⁴.

*Les bruits s'entendent de partout. Les têtes de rhinocéros remplissent le mur du fond. De droite et de gauche, dans la maison on entend des pas précipités, des souffles bruyants de fauves. Tous ces bruits effrayants sont, cependant, rythmés, musicalisés. C'est aussi et surtout d'en haut que viennent les plus forts, les bruits des piétinements. Du plâtre tombe du plafond. La maison s'ébranle violemment*¹⁰⁵.

⁹⁹ *Op. cit.*, págs. 14-15.

¹⁰⁰ *Op. cit.*, pág. 16.

¹⁰¹ *Op. cit.*, pág. 35.

¹⁰² *Op. cit.*, págs. 55-56.

¹⁰³ *Op. cit.*, pág. 101.

¹⁰⁴ *Op. cit.*, pág. 105.

¹⁰⁵ *Op. cit.*, pág. 110.

*Nouveaux barrissements, courses éperdues, nuages de poussière*¹⁰⁶.

La evolución de los acontecimientos en la obra corresponde también a la de los colores.

5.5. LOS COLORES.

Los colores claros del primer cuadro -cielo azul, luz cruda, muros muy blancos- van siendo sustituidos por colores fríos y apagados. En las acotaciones, Ionesco ha indicado los colores del vestuario de algunos personajes, para caracterizar los rasgos de su personalidad y favorecer así su reducción a tipos sociales, como ya señalamos. Juan lleva un traje y un sombrero de color marrón, una corbata roja, y unos zapatos amarillos. En el cuadro de la oficina predominan los colores oscuros: el señor Papillon luce un traje azul marino y una corbata negra ; Dudard viste un traje gris con manguitos de percalina negra, y Botard una bata de color gris.

En la escena de la metamorfosis, Jean se ha puesto un pijama verde, y su piel va cobrando un color verde oscuro. El señor Giurchescu, director escénico rumano, ha comentado el simbolismo del color verde:

Pour nous, ça signifie beaucoup parce que le mouvement fasciste qui existait en Roumanie jusqu'à la deuxième guerre mondiale et pendant la dernière guerre mondiale avait comme couleur de mouvement la couleur verte, ils avaient des chemises vertes comme les nazis avaient des chemises brunes, comme les fascistes italiens avaient des chemises noires et comme les phalangistes espagnols avaient des chemises bleues. Alors le vert, pour les roumains, cela signifiait les fascistes roumains qui s'appelaient la Garde de fer pour la légion de l'archange Michel¹⁰⁷.

También Ionesco reconoce la influencia del símbolo de la Guardias de Hierro en su elección del color verde: « Le vert de *Rhinocéros*, c'était la couleur des uniformes, des chemises vertes des Gardes de Fer roumains »¹⁰⁸.

Si excluimos el simbolismo de la Guardia de Hierro, el color verdoso corresponde perfectamente al argumento de la obra que consiste en un análisis de la

¹⁰⁶ *Op. cit.*, pág. 115.

¹⁰⁷ A. Kamyabi Mask (1990). *Op. cit.*, pág. 235.

metamorfosis negativa. Por otra parte, el color verdoso responde a la tez de una persona enfermiza. Es además un color frío y opaco, de materias estancadas y corruptas, corruptas como la mente de los que se niegan a estar vivos y ser auténticos, y prefieren, por comodidad o por cobardía, adoptar el espíritu gregario.

5.6. EL ESPEJO.

El espejo desempeña un papel importante en *Rinoceronte* donde es uno de los accesorios más utilizados. Al inicio de la obra, Jean saca un espejito de su bolsillo interior para que Bérenger se examine en él. Ausente en el segundo cuadro, en el tercero, el espejo, invisible para nosotros, se encuentra en el cuarto de baño donde Jean se refugió para mirarse en él y ver si el cuerno ha crecido. Al final del cuadro, una vez transformado en rinoceronte, se oye el ruido de un espejo que cae y se rompe. En este momento Bérenger grita: « Il est rhinocéros, il est rhinocéros ! »¹⁰⁹. Cabe preguntarse si el dramaturgo introdujo conscientemente este accesorio por referencia al simbolismo del espejo. En muchas naciones, la rotura de un espejo es considerada como una señal maléfica. Aquí tal vez concretice la rinoceritis de Juan, y más generalmente, la presencia de la enfermedad contagiosa. De hecho, durante su mutación, Jean no se atreve a mirarse en el espejo, y por tanto, lo rompe. El único personaje que soporta contemplar su semblante es Bérenger, y además repite la acción en distintas ocasiones:

Bérenger, se précipitant devant la glace soulevant son bandage¹¹⁰.

Il se dirige vers la glace ; s'y observe¹¹¹.
Il se regarde dans la glace, se dévisage¹¹².

Bérenger, se regardant toujours dans la glace¹¹³.

¹⁰⁸ A. Kamyabi Mask (1987). *Op. cit.*, pág. 146.

¹⁰⁹ E. Ionesco (1963). *Rhinocéros, Théâtre III, op. cit.*, pág. 78.

¹¹⁰ *Op. cit.*, pág. 82.

¹¹¹ *Op. cit.*, pág. 87.

¹¹² *Op. cit.*, pág. 114.

¹¹³ *Op. cit.*, pág. 115.

Il se met du coton dans les oreilles et se parle à lui-même dans la glace¹¹⁴.
Il se regarde en passant la main sur sa figure¹¹⁵.

Il va vers la glace¹¹⁶.

Es interesante comprobar como Béranger, en un momento de flaqueza, reniega de su condición e instintivamente se pone de espaldas al espejo:

Hélas, jamais je ne deviendrai rhinocéros, jamais, jamais ! Je ne peux plus changer. Je voudrais bien, je voudrais tellement, mais je ne peux pas. Je ne peux pas me voir. J'ai trop honte (*Il tourne le dos à la glace*)¹¹⁷.

Al mirarse busca conocerse, interroga su subconsciente, procura encontrar su doble, su otro yo. Al taparse los oídos para no oír los bramidos, quiere eliminar las malas influencias con el fin de estar solo consigo mismo, reforzar su personalidad para ser capaz de preservar su rostro humano. Con respecto a la idea del espejo concebido como prueba de fidelidad ideológica o de pertenencia a una especie, queremos recordar la escena donde Calígula -el héroe de Albert Camus-, de manera más evidente que Jean, rechaza el espejo que le asimila a los seres humanos a los que siempre había menospreciado, y le hace constatar el fracaso de su búsqueda de una omnipotencia solitaria. Por tanto, al romper el espejo, se niega a reconocer que pertenece al común de los mortales, y recobra su soledad de tirano en la eternidad de la historia. Ahora ¿podríamos pensar, con Béranger, en un ejemplo de narcisismo positivo humano ? Sin duda, hay más que un principio narcisista en esta escena final. El espejo resulta un elemento de salvación para nuestro héroe, que quiere preservar su identidad de ser humano, como intentará preservar su identidad lingüística -vestigio de su especie antes superior- con el largo monólogo del final.

¹¹⁴ *Op. cit.*, pág. 115.

¹¹⁵ *Op. cit.*, pág. 116.

¹¹⁶ *Op. cit.*, pág. 116.

¹¹⁷ *Op. cit.*, pág. 117.

6. EL TIEMPO.

En la medida en que renunciaba a una construcción escénica puramente onírica, caracterizada por la complejidad de los temas entrelazados, Ionesco aceptaba, a nivel dramático, una serie de tempos sin relación de sucesión cronológica verdadera, pero necesaria para asegurar la progresión de la acción.

Según Paul Vernois, *Rinoceronte* es la única obra en la que Ionesco no juega con el tiempo real hasta anularlo:

[...] le temps réel, celui des événements et des situations s'estompe dans une perspective onirique où présent, passé et avenir se chevauchent constamment. Quand on pourrait le soupçonner d'apparaître, Ionesco le détruit en l'insérant dans un *perpetuum mobile* ainsi que nous l'avons vu dans le cas de *La Cantatrice chauve* et dans *La leçon*. Dès lors, le seul temps perceptible reste la durée de la représentation, le temps artificiel du théâtre sans signification en dehors du *Roi se meurt*. Avec le *perpetuum mobile* ou la répétition constante, le temps des événements extérieurs se confond avec le temps indéfini, c'est-à-dire qu'il n'est plus saisissable.

Il est facile de voir que dans ses pièces, *Rhinocéros* mis à part, Ionesco joue avec le temps réel au point de l'annihiler¹¹⁸.

También María Dolores Bermúdez advierte que el abandono del juego temporal implica la anulación de la perspectiva onírica, convirtiendo el lugar escénico en mera y literal referencia al texto:

El progresivo establecimiento de la cronología desprovee a las obras de este juego temporal, acarrea el desconocimiento del objeto de la espera e instaura la esperanza que, a su vez, trae aparejada el olvido de los recuerdos « míticos » (anteriores a la obra). Tras la decepción de la esperanza (el futuro estaba en el pasado), la nostalgia es incapaz de resolver una situación de espera que, definitiva, se convierte en el texto de la obra. Al ser abandonadas las posibilidades escénicas iniciales, la re-presentación del recuerdo se sustituye por un relato del mismo que abre y cierra el futuro ; sistema temporal cerrado pero sistema también dramáticamente cerrado ya que al no instaurar ningún tipo de virtualidad al lugar escénico, éste corrobora solamente lo que el texto profiere ; inserción por tanto y sometimiento a la duración del presente¹¹⁹.

En esta obra la noción temporal es el denominador común a todos los personajes: es el tiempo social de la oficina, del quehacer cotidiano o de las relaciones

¹¹⁸ P. Vernois (1972). *Op. cit.*, pág. 100.

¹¹⁹ M. D. Bermúdez Medina (1981), "Contribución al análisis del tiempo y el espacio simbólicos en la obra de Eugène Ionesco", *op. cit.*, págs. 6-7.

de amistad. Sirve para insertar a los personajes en lo real mientras que, como vimos, en su primera etapa teatral, Ionesco recurre a la distorsión del tiempo para sumergir a su público en la ensoñación. Si *Rinoceronte* es una tragedia de la metamorfosis, convierte el tiempo en elemento esencial: con el tiempo la « rinoceritis » triunfa. La función de la vertiente fantástica substituye curiosamente a la de lo real en sus obras anteriores. Se confunde con el dispositivo escénico, con la atmósfera, se intuye, e incidentalmente, Ionesco la recuerda: las metamorfosis son en un principio referidas, y nos hace falta la conversión visible de Juan y la aparición de cabezas monstruosas en las ventanas para que irrumpamos definitivamente en la leyenda. A este respecto, debemos señalar que el carácter fantástico, que se impone sobretudo en el tercer acto, trae consigo indicaciones menos precisas sobre el tiempo. El concepto temporal que sólo cobra vigencia en las relaciones humanas, es, además, un signo de reconocimiento social: cuando Bérenger encuentra a un interlocutor, empiezan por saludarse intercambiando sus nombres y luego prosiguen con referencias sobre la hora. Podemos analizar más en detalle las distintas indicaciones temporales siguiendo el desarrollo cronológico de la obra.

En el primer acto, el tiempo está definido en la acotación liminar: « C'est un dimanche, pas loin de midi ; en été¹²⁰ ». Luego las réplicas repiten ordenadamente tales referencias: « Tous les dimanches matin, c'est pareil¹²¹ », « [...] laisser courir un rhinocéros en plein centre de la ville, surtout un dimanche matin¹²² », « Beaucoup sont à la messe¹²³ », « [...] à l'heure du marché¹²⁴ ». Esta última precisión cronológica será mencionada en el periódico que leen los empleados el lunes siguiente en la oficina: « Hier, dimanche, dans notre petite ville, sur la place de l'Église, à l'heure de l'apéritif¹²⁵ ».

Otro aspecto a tomar en cuenta en relación con el tiempo es que, Bérenger es sistemáticamente acusado de llegar tarde:

¹²⁰ E. Ionesco (1963). *Rhinocéros, Théâtre III*, op. cit., pág. 9.

¹²¹ Op. cit., pág. 11.

¹²² Op. cit., pág. 21.

¹²³ Op. cit., pág. 21.

¹²⁴ Op. cit., pág. 21.

¹²⁵ Op. cit., pág. 46.

ACTO PRIMERO

Jean.- [...] Comme vous ne venez jamais à l'heure, je viens exprès en retard, au moment où je suppose avoir la chance de vous trouver¹²⁶.

ACTO SEGUNDO

Monsieur Papillon, à Daisy.- Bon ! Il est plus de neuf heures, mademoiselle, enlevez-moi la feuille de présence. Tant pis pour les retardataires ! (Daisy se dirige vers la petite table, à gauche, où se trouve la feuille de présence, au moment où entre Bérenger.)

Bérenger, entrant tandis que les autres continuent de discuter ; à Daisy.- Bonjour, mademoiselle Daisy. Je ne suis pas en retard ?
[...]

Daisy, à Bérenger.- Monsieur Bérenger, dépêchez-vous.
[...]

Daisy, à Bérenger.- Signez vite la feuille de présence¹²⁷!

Incluso Bérenger se hará el reproche de no haber actuado a tiempo. Sus declaraciones revelan el sentimiento que tiene de perder el tiempo y de sentirse inadaptado a la vida que lleva ; relata la inutilidad de sus ocupaciones, la monotonía de su trabajo y su consecuente aburrimiento: « [...] je ne suis pas fait pour le travail que j'ai... tous les jours, au bureau, pendant huit heures, trois semaines seulement de vacances en été ! Le samedi soir, je suis plutôt fatigué, alors, vous me comprenez, pour me détendre...¹²⁸ ». Pero no está dispuesto a salir de su apatía, y a pesar de su holganza, Bérenger considera que dispone de tan poco tiempo libre -« J'ai si peu de temps libre¹²⁹ »- que la posibilidad de dedicarse a actividades de provecho es casi inexistente: piensa que le va a costar demasiado trabajo y tiempo convertirse en un hombre culto, apto para conquistar a Daisy, como le sugiere Jean. Para él « c'est trop tard¹³⁰ » ; es demasiado tarde para cambiar de hábito, como será demasiado tarde al final para convertirse en rinoceronte. Sin embargo, siguiendo el ejemplo de Jean, procura fijarse un programa: « Dès cet

¹²⁶ *Op. cit.*, pág.10.

¹²⁷ *Op. cit.*, pág. 49.

¹²⁸ *Op. cit.*, pág. 12.

¹²⁹ *Op. cit.*, pág. 28.

¹³⁰ *Op. cit.*, pág. 28.

après-midi, j'irai au musée municipal. Pour ce soir, j'achète deux places au théâtre¹³¹ ». Y cuando propone a Jean que le acompañe, éste desconsidera la propuesta porque ya ha hecho sus planes y no está dispuesto a cambiarlos. Parece ser que el tiempo no es el mismo para ambos personajes.

Al inicio del segundo acto, el reloj de la oficina marca las nueve y tres minutos. Observamos que el reloj es un accesorio que vuelve con frecuencia en la obra de Ionesco, y con respecto al de *La Cantante calva*, éste ofrece la particularidad de funcionar normalmente. Aquí la hora social implica una sanción -« Tant pis pour les retardataires¹³² »-, pero el tiempo y el retraso no son los mismos para el jefe de servicio y para los empleados: el habitual retraso del señor Papillon parece formar parte de sus privilegios -« Le chef est déjà arrivé ?/ Déjà ? Si tôt ?/ Pourtant, il n'est pas neuf heures dix¹³³ »-. En la oficina, la hora es la del trabajo, la que sigue la máxima « El tiempo es oro » , y el señor Papillon no pierde la ocasión de meter prisa a sus subordinados: « Messieurs, l'heure avance¹³⁴ », « La maison ne vous paie pas pour perdre votre temps¹³⁵ », « Messieurs, j'attire encore une fois votre attention: vous êtes dans vos heures de travail¹³⁶ ». Hasta los bomberos llevan prisa: « Allons, dépêchez-vous. On n'a pas le temps¹³⁷ », « Dépêchons, dépêchons¹³⁸ ».

Al final del primer cuadro del segundo acto nos enteramos del momento en que Bérenger irá a visitar a Jean: « Je vais profiter de cet après-midi libre pour aller voir mon ami Jean¹³⁹ ». Si no existiera esta réplica, podríamos pensar que el segundo cuadro tiene lugar a la mañana siguiente porque asistimos al despertar de Jean.

¹³¹ *Op. cit.*, pág. 29.

¹³² *Op. cit.*, pág. 49.

¹³³ *Op. cit.*, pág. 49.

¹³⁴ *Op. cit.*, pág. 51.

¹³⁵ *Op. cit.*, pág. 52.

¹³⁶ *Op. cit.*, pág. 52.

¹³⁷ *Op. cit.*, pág. 64.

¹³⁸ *Op. cit.*, pág. 65.

¹³⁹ *Op. cit.*, pág. 65.

Cuando Bérenger llama a la puerta de su amigo, interpelándolo, el vecino, también llamado Jean se confunde y sale a atender a Bérenger. La misma apelación de ambos personajes se sitúa en la tradición de la saga de los Bobby Watson de *La Cantante calva*, de las familias Jacques y Robert de *Jacobo o la sumisión*, donde todos los miembros llevaban el mismo nombre, y de los tres doctores Bartolomeus de *La improvisación del alma*, por sólo citar algunos ejemplos. Es un recurso a menudo empleado por Ionesco para significar la falta de individualidad de los que han renunciado a ser ellos mismos, y por tanto, están condenados a la misma existencia aburrida y absurda:

Voix de la femme du Vieux.- Jean ! Ne bavarde pas, Jean.

Bérenger, frappant.- Jean !

Le Petit Vieux, à sa femme.- Une seconde. Ah la la...

(*Il referme la porte et disparaît.*)

Jean, *toujours couché, dos au public, d'une voix rauque.*- Qu'est-ce qu'il y a ?

Bérenger.- Je suis venu vous voir, mon cher Jean.

Jean.- Qui est là ?

Bérenger.- Moi, Bérenger. Je ne vous dérange pas ?

Jean.- Ah, c'est vous ? Entrez.

Bérenger, essayant d'ouvrir.- La porte est fermée.

Jean.- Une seconde. Ah la la... (*Jean se lève, d'assez mauvaise humeur en effet. Il a un pyjama vert, les cheveux ébouriffés.*) Une seconde. (*Il tourne la clé dans la serrure.*) Une seconde. (*Il va se coucher de nouveau, se met sous la couverture, comme avant.*) Entrez¹⁴⁰.

La repetición de « une seconde » que profieren ambos Jean produce un efecto cómico, porque pone en evidencia el automatismo del lenguaje, y al reiterarse, la expresión deja de tener sentido.

Cuando Bérenger entra en la habitación de Jean, después de saludarle, las primeras réplicas son relativas al tiempo social:

Jean, *dans son lit.*- Quelle heure est-il ? Vous n'êtes pas au bureau ?

Bérenger.- Vous êtes encore couché, vous n'êtes pas au bureau ? Excusez-moi, je vous dérange peut-être¹⁴¹.

¹⁴⁰ *Op. cit.*, pág. 67.

¹⁴¹ *Op. cit.*, pág. 67.

Pero, a medida que Jean inicia el proceso de transformación, pierde la noción del tiempo, mientras que Béranger irá hasta evocar « des siècles de civilisation humaine¹⁴² »:

Béranger.- Vous êtes malade ? (*Jean répond par un grognement.*) Vous savez, Jean, j'ai été stupide de me fâcher avec vous pour une histoire pareille.

Jean.- Quelle histoire ?

Béranger.- Hier...

Jean.- Quand hier ? Où hier¹⁴³.

De hecho cuando Jean quiere afirmar algo, lo hace con tono perentorio:

Béranger.- Je veux dire... une faiblesse passagère. Ça peut arriver à tout le monde.

Jean.- À moi, jamais¹⁴⁴.

Béranger.- Le choc vous aurait réveillé. Vous avez sans doute simplement rêvé que vous vous êtes cogné.

Jean.- Je ne rêve jamais¹⁴⁵.

Béranger.- Vous avez raison. Quelques jours de repos, et ce sera fini.

Jean.- Je n'ai pas le temps de me reposer. Je dois chercher ma nourriture¹⁴⁶.

El tercer acto empieza de la misma manera que el segundo, y el diálogo entre Dudard y Béranger recuerda el que este último había tenido con Jean. Reaparecen las mismas referencias a la identidad y la repetición de « une seconde ». Observamos que cuando Béranger pregunta la hora a su interlocutor, éste no contesta, revelación de que para él, el tiempo social ya no tiene importancia:

Béranger.- Qui est là ?

Dudard.- C'est moi, c'est moi.

Béranger.- Qui ça moi ?

Dudard.- Moi, Dudard.

Béranger.- Ah ! c'est vous, entrez.

Dudard.- Je ne vous dérange pas ? (*Il essaie d'ouvrir.*) La porte est fermée.

Béranger.- Une seconde. Ah ! la, la ! (*Il va ouvrir ; Dudard entre.*)

¹⁴² *Op. cit.*, pág. 76.

¹⁴³ *Op. cit.*, pág. 67.

¹⁴⁴ *Op. cit.*, pág. 68.

¹⁴⁵ *Op. cit.*, pág. 69.

¹⁴⁶ *Op. cit.*, pág. 76.

Dudard.- Bonjour, Bérenger.

Bérenger.- Bonjour, Dudard, quelle heure est-il ?

Dudard.- Alors, toujours là, à rester barricadé chez vous. Allez-vous mieux mon cher¹⁴⁷?

Por otra parte nos enteramos en que momento del día nos situamos gracias a las referencias al almuerzo de Dudard y de Daisy: « Jamais avant le déjeuner¹⁴⁸ », « pour le moment, on devrait déjeuner¹⁴⁹ ». Además la conversación entre los tres compañeros abunda en referencias temporales: « Il est un peu malade aussi en ce moment¹⁵⁰ », « Je pense que vous devez vous reposer... rester chez vous encore quelques jours¹⁵¹ », « Dudard vient de me le dire à l'instant¹⁵² », « C'est un brave homme, d'après ce que vous affirmiez tout à l'heure¹⁵³ », « [...] puisqu'ils sont en minorité/ ils le sont encore, pour le moment¹⁵⁴ », « Ça va trop vite. Ils n'ont plus le temps. Ils n'ont plus le temps de calculer¹⁵⁵ », « Revenez, Dudard. On vous aime bien, n'y allez pas ! Trop tard ! (*Il rentre*) Trop tard¹⁵⁶ ! ». Nos damos cuenta de que los personajes se aferran al tiempo presente porque ya el pasado está olvidado: la progresión del contagio ha causado muchos estragos, amigos y familiares ya han ido cediendo. La distorsión del tiempo tan característica de Ionesco empieza a manifestarse cuando la presencia de los rinocerontes altera el ritmo de vida normal de Bérenger: « Ils me préoccupent tellement malgré moi, que cela m'empêche de dormir, j'ai des insomnies. Je somnole dans la journée quand je suis à bout de fatigue¹⁵⁷ ». Las perspectivas de futuro son también poco alentadoras, y

¹⁴⁷ *Op. cit.*, pág. 81.

¹⁴⁸ *Op. cit.*, pág. 86.

¹⁴⁹ *Op. cit.*, pág. 100.

¹⁵⁰ *Op. cit.*, pág. 97.

¹⁵¹ *Op. cit.*, pág. 98.

¹⁵² *Op. cit.*, pág. 98.

¹⁵³ *Op. cit.*, pág. 98.

¹⁵⁴ *Op. cit.*, pág. 99.

¹⁵⁵ *Op. cit.*, pág. 102.

¹⁵⁶ *Op. cit.*, pág. 104.

¹⁵⁷ *Op. cit.*, pág. 88.

las únicas incursiones en el pasado y en el futuro se limitan al pasado reciente y al futuro próximo. Cuando Bérenger evoca su deseo de reanudar su actividad profesional -« Avez-vous reçu ma demande de congé de maladie¹⁵⁸ »-, Dudard le contesta con una respuesta evasiva: « Ne vous inquiétez pas. C'est en ordre. D'ailleurs, le bureau n'a pas repris son activité¹⁵⁹ ». Además, para abandonar a sus compañeros y reunirse con el rebaño, Dudard esgrime la excusa del tiempo, contradiciendo su lógica habitual:

Dudard.- C'est que je suis un peu pressé. J'ai un rendez-vous.

Bérenger.- Tout à l'heure, vous disiez que vous aviez tout votre temps¹⁶⁰.

Por su parte Daisy prueba una inserción en el tiempo cotidiano al animar a sus amigos a almorzar. Más adelante Bérenger reitera tal invitación a la joven escéptica para desviar su atención: « Nous en parlerons plus tard ! Il faut déjeuner d'abord¹⁶¹ ». Luego vuelve a intentar dominar el tiempo por medio de la previsión -« Je m'y attendais. J'avais prévu¹⁶² »-, propiedad que Daisy le deniega: « Tu ne prévois les événements que lorsqu'ils sont arrivés¹⁶³ ». En resumen ambos han intentado integrarse en la rutina cotidiana de una pareja que ha decidido un proyecto de vida en común, pero al final Daisy desistirá de la idea. Por tanto, el presente nefasto y duradero se mantiene mientras [los rinocerontes] « todavía son una minoría », y « no tener tiempo » se ha convertido en una característica de la era rinocerónica.

Podemos concluir que, a lo largo de la primera parte de la obra, el tiempo se define como vínculo social. En lo sucesivo, conforme los personajes van cediendo al contagio ideológico, el tiempo se desarticula en el universo fantasmagórico del nuevo orden animal. De este modo, la obra inspirada en una peripecia del tiempo histórico, alcanza

¹⁵⁸ *Op. cit.*, pág. 90.

¹⁵⁹ *Op. cit.*, pág. 90.

¹⁶⁰ *Op. cit.*, pág. 100.

¹⁶¹ *Op. cit.*, pág. 112.

¹⁶² *Op. cit.*, pág. 109.

¹⁶³ *Op. cit.*, pág. 109.

una atemporalidad universal, reflejo a la vez, de la culminante claudicación del género humano, y de la resistencia obstinada del último hombre aferrado a su pasado.

7. LOS PERSONAJES.

Hay diecisiete personajes visibles en *Rinoceronte*. Según la terminología empleada por Paul Vernois¹⁶⁴, un personaje-eje (« personnage pivot »), Bérenger, y dieciséis personajes de engranaje (« personnages-rouages ») entre los que se sitúan los personajes principales -Jean, Daisy y Dudard-, los personajes secundarios -Botard, el Lógico, el señor Papillon-, y los personajes del coro, o sin nombre -la « Ménagère¹⁶⁵ », la Tendera, el Tendero, la Camarera, el Anciano caballero, el Dueño del café y el Bombero-. En último lugar, figuran los personajes episódicos -la señora Boeuf¹⁶⁶, y el señor Jean, y su esposa-.

Creemos que estos nombres no fueron elegidos por casualidad. « Dudard » tiene tendencia a emparentarse con los nombres comunes de Dupont y Durand. Al menos, el final « ard », más simbólico que peyorativo -recordemos que Dudard es licenciado en derecho-, evoca de una manera burda el poder de la justicia¹⁶⁷, según comenta Makyabi Mask¹⁶⁸. El nombre del maestro de escuela « Botard » se presta al mismo tipo de observación por parte del crítico iraní. Su primera sílaba podría reproducir el principio de « Bottin » -guía telefónica -, y remitir a la idea de un maestro popular, o un pozo de ciencia al alcance de todos. Si esta interpretación es discutible, no lo es el valor claramente peyorativo del sufijo « ard ». Así lo estima Emmanuel Jacquart¹⁶⁹ que cree

¹⁶⁴ P. Vernois (1972). *Op. cit.*, págs. 133-139.

¹⁶⁵ El término “Ménagère” se debería traducir como “ama de casa”, pero como en la obra está haciendo la compra, la deberíamos llamar “la mujer que va de compra”. En nuestro caso, por obvias razones de economía de palabras, hemos optado por mantener el término francés entre comillas.

¹⁶⁶ Aunque no aparece en el escenario hablaremos del señor Boeuf que refieren los demás personajes, por la importancia que cobra en algún momento de la obra.

¹⁶⁷ La palabra “Dard”, que se traduce en español por “dardo, punta de flecha”, evocaría en esta óptica la espada de la justicia –le glaive de la justice-.

¹⁶⁸ A. Makyabi Mask (1990). *Op. cit.*, págs. 91-92.

¹⁶⁹ E. Ionesco. *Rhinocéros*, édition d’Emmanuel Jacquart, Paris, Gallimard, coll. “Folio/théâtre” n° 53, 1999, págs. 28-29.

que este patronímico es despectivo en razón del sufijo y de las resonancias de la palabra « bottes » que evoca los cortejos de los desfiles militares.

En cuanto al señor Boeuf, sabido es que el buey es considerado un animal estúpido, no es de extrañar que sea el primer personaje que se convierte en rinoceronte. Y como este último animal, el señor Papillon también necesita espacios verdes y aire libre.

Hay ocho personajes sin nombre, y cada uno de ellos se erige en representante de algún tipo social muy significativo, al igual que el señor Papillon, Botard y Dudard que representan la categoría de los burócratas: de hecho, su nombre está precedido del artículo definido. Conforman el coro que existía en la tragedia antigua y tienen una doble función: por un lado sirven para comentar la acción y, en este sentido, profieren expresiones estereotipadas y lugares comunes poco adaptados a la gravedad de la situación ; por otro lado, crean una atmósfera que confiere vida, pintorequismo y credibilidad a la obra. Son marionetas que el autor maneja a su antojo, y acerca de ellos, en alguna ocasión ha comentado:

Ainsi dans certaines de mes pièces, les personnages sont tout le temps ensemble et bavardent. Ils font du bruit, cela parce qu'ils ont oublié la signification, la valeur de la solitude. C'est pour cette raison qu'ils sont seuls, seuls d'une tout autre manière... Regardez les foules, elles sont dépersonnalisées, il n'y a pas de visages¹⁷⁰.

Daisy, Jean y Dudard son considerados como personajes principales por su frecuencia de aparición en el escenario -Daisy aparece en tres cuadros, y Jean y Dudard en dos-. Por otro lado, ayudan a conocer a Bérenger y sirven de vínculo entre el personaje-eje y los personajes de engranaje.

Para finalizar, los personajes secundarios o episódicos salen para esclarecer la situación.

7.1. EL CICLO DE BERENGER.

La obra de Ionesco consta de un ciclo de Bérenger que protagoniza *Asesino sin gajes* (1959), *Rinoceronte* (1960), *El rey se muere* (1962), *El peatón del aire* (1963). En *Rinoceronte*, Bérenger ha llegado a su apogeo. Ya no es el individuo indeciso y débil

¹⁷⁰ C. Bonnefoy (1966). *Entretiens avec Eugène Ionesco, op. cit.*, págs. 136-137.

que era en *Asesino sin gajes* porque se decide a adoptar una línea de acción y a ajustarse a ella. Sin embargo, en adelante, se muestra más pesimista haciendo un balance, a la postre, negativo de su experiencia artística en *El Peatón del aire*, y en *El rey se muere* ya es un personaje en pleno declive que finalmente capitulará ante la muerte.

Bérenger nace en 1957 en *Asesino sin gajes*. Conformándose por una vez a la psicología tradicional, Ionesco introduce en su teatro un personaje claramente individualizado y profundamente humano, que se aleja del universo conyugal y familiar para enfrentarse al mundo y sus vicisitudes. Se entusiasma por las nobles causas humanitarias, y se opone con todas sus fuerzas a las distintas encarnaciones del mal. Para él, no se trata de dejarse embriagar por declaraciones teóricas y generales, sino remediar lo más rápida y eficazmente posible los problemas que surgen, arriesgando la vida y la felicidad de los hombres¹⁷¹. Concretamente importa descubrir al despiadado asesino y detener su trágica actuación, como será urgente, en *Rinoceronte*, preservarse del avance de la epidemia. Y para ello, Bérenger posee una sola baza: su buena voluntad.

Su creación fue recibida con mucho entusiasmo por la crítica literaria; Elsa Triolet opina al respecto:

Ce qui vient de se produire au théâtre Récamier c'est la naissance d'un type qui devrait entrer dans le langage comme un Panurge, **un Don Quichotte** [el subrayado es mío], un Mr Picwick, un Monsieur Prudhomme, un Marius¹⁷².

En *Rinoceronte*, reaparece sin afeitarse, despeinado y con la ropa arrugada; todo en él denota negligencia; parece cansado, somnoliento y bajo los efectos del alcohol. Es un empleado sin ambición, sin embargo se distingue de la masa por la conciencia que tiene de su individualidad y por su extrema lucidez frente a la existencia. De una obra a otra, Bérenger no presenta muchos cambios, excepto el hecho de que, lo que acepta en *Asesino sin gajes*, lo denuncia en *Rinoceronte*: «Tuez donc les gens si vous voulez,

¹⁷¹ En *El rey se muere*, en un registro cómico, el autor también entrega a Bérenger el papel de Prometeo, defensor del género humano: “*Il a volé le feu aux Dieux puis il a mis le feu aux poudres*” dice el Guardia a propósito de su amo [E. Ionesco (1963). *Le roi se meurt, Théâtre IV*, Paris, Gallimard, NRF, pág. 57].

¹⁷² *Les lettres françaises*, 5 mars 1959, artículo citado por A. Makyabi Mask (1990). *Op. cit.*, pág. 112.

mais en esprit... Laissez-les vivre physiquement¹⁷³ » le dice Bérenger al Asesino, pero no podrá aceptar que la gente transformada en rinocerontes sigan vivos físicamente aunque muertos espiritualmente. En ambos casos, se limita a decir que « no sabe que hacer ». Es tan incapaz de matar al asesino como se siente impotente ante el rinoceronte. Como Hugo, el héroe de *Les Mains sales* de Jean-Paul Sartre, resulta ser un pequeño-burgués que quiere hacer algo por la sociedad y hasta por la humanidad, pero no a costa del crimen. Y, como el héroe existencialista de Sartre, por lo menos « elige ».

En *El peatón del aire*, Bérenger ya no es el ser solitario, humilde y rebelde de antes. Está casado, es padre de familia y lleva una vida burguesa y acomodada junto a su esposa. Ha llegado a ser un afamado escritor, pero ni su éxito social, ni sus éxitos materiales le satisfacen. Por tanto, no deja de ser el mismo individuo triste y ansioso cuyas sublimes experiencias le devuelven la esperanza y el ánimo para poder seguir adelante.

En *El rey se muere*, su majestad Bérenger I ha evolucionado un tanto más. Por cuarta vez sale al escenario por la puerta pequeña de la izquierda y, con paso bastante vivo, manto de púrpura, corona en la cabeza, cetro en mano, atraviesa el escenario. Superando su propia subjetividad, Ionesco concede una dimensión universal a su personaje: el rey no sólo representa una figura privilegiada de la humanidad sino que simboliza al género humano en sus más íntimos detalles, sus pequeños defectos como sus más nobles aspiraciones. Representa al hombre firmemente aferrado a su existencia que posee, a la vez, el extraño privilegio de saber que va a morir.

7.2. BÉRENGER Y SU CREADOR.

Todo creador se proyecta en su creación, e Ionesco se pone en escena con su personaje predilecto. ¿Podríamos decir que Bérenger es un alter ego del autor, considerando que desvela sus angustias, divulga sus defectos, y cae en los mismos errores ? El mismo Ionesco lo reconoce, aunque no llega a definir la parte exacta de sí mismo que hay en el personaje:

On me demande toujours ça, mais c'est une réponse difficile. Bérenger, c'est tantôt la caricature de moi-même, tantôt ce que je ne voudrais pas être, tantôt quelqu'un de

¹⁷³ E. Ionesco (1958). *Tueur sans gages en Théâtre II*, Paris, éditions Gallimard, NRF, pág. 169.

tout à fait différent... Je m'identifie à Bérenger peut-être dans le *Roi*, mais, dans *Tueur* et dans *Rhinocéros*, je crois que Bérenger est plus naïf que moi¹⁷⁴.

Quizás donde Bérenger se acerca más al dramaturgo es en *El peatón del aire* donde es un afamado escritor, por el que los periodistas se interesan. Se ha convertido en el portavoz de un aspecto realista y cotidiano de su vida artística. El pesimismo del autor está también presente en esta obra. La aventura de su héroe es la transposición imaginaria de su propia aventura literaria y de su propia búsqueda. El viaje aéreo de Bérenger concretiza su fe, su optimismo, su entusiasmo como creador. Es tan difícil mantenerse en el aire como permanecer en el dominio de la imaginación. Bérenger no puede resistir al deseo de elevarse por el aire como Ionesco no puede renunciar a crear. El uno en el espacio, y el otro en el mundo de la imaginación, ambos se encuentran finalmente libres.

Además de compartir con su héroe sus principios estéticos y morales, Ionesco se identifica abiertamente con él, insuflándole sus recuerdos de infancia, sus más intensas emociones, y hasta sus propios fantasmas y obsesiones: «Le théâtre présente cet avantage qu'il nous fait incarner les phantasmes et les personnages que l'on porte en soi. Des monstres sortent de nous¹⁷⁵». Como Bérenger, el autor está obsesionado por el espectro de la muerte:

Je suis paralysé parce que je sais que je vais mourir. Les satisfactions que j'ai cherchées pour combler une vie, un vide, une nostalgie et que j'ai obtenues, ont réussi parfois, mais si peu, à masquer le malaise existentiel [...]. L'idée de la fin m'angoisse et m'exaspère¹⁷⁶.

Como su creador, Bérenger expresa la desconfianza que, a veces, le inspiran los intelectuales e ideólogos de toda calaña, su reclazo de las ideologías sobre todo cuando triunfan.

A veces Ionesco parece asustarse de la identidad demasiado profunda que se establece con su personaje, y entonces retrocede y busca distanciarse de él: le hace caer

¹⁷⁴ A. Makyabi Mask (1987). *Op. cit.*, pág. 164.

¹⁷⁵ E. Ionesco. "Entretien accordé à André Baurin", *Les Nouvelles littéraires*, 29 janvier 1970, documento citado por A. Kamyabi Mask (1990). *Op. cit.*, pág. 133.

¹⁷⁶ E. Ionesco. *Journal en miettes*, citado por A. Kamyabi Mask (1990). *Op. cit.*, pág. 133.

en la grandilocuencia que pone en duda su sinceridad, o le hace ceder a exaltaciones líricas fuera de lugar. Debe ser que no se siente totalmente solidario de su paladin, ya que le condena a una soledad perpétua y desoladora, por otro lado, también reflejo de su propia soledad. Tal vez Ionesco no está del todo convencido de la eficacia de la lucha emprendida en la misión social y humanística. A fin de cuentas, concluye que, no por ser más caricaturesco, Bérenger es menos verdadero: « Je vois un moi-même: le plus simplifié, le plus abêtisé, le plus ridicule. C'est le ridicule qui est le plus simple en nous, le plus vrai et peut-être le plus subtil »¹⁷⁷.

7.3. BÉRENGER O EL PERSONAJE-EJE.

En *Rinoceronte*, Bérenger se parece a su creador con quien comparte el malestar existencial, la adicción al alcohol, el individualismo, la nostalgia de una amistad verdadera, e incluso de un amor indefectible. Veleidoso, sin que le guste su empleo, y sin el ánimo y la disciplina necesarios para cultivarse, cae víctima de sus quejas, remordimientos y temores, e incluso llega a afirmar: « Moi j'ai à peine la force de vivre. Je n'en ai plus envie peut-être. [...] La solitude me pèse. La société aussi »¹⁷⁸.

Sin embargo, poco a poco, frente a los acontecimientos, evoluciona adquiriendo conciencia de las diversas modalidades según las cuales los miembros de su entorno están afectados por la rinoceritis. Luego, abandonado por todos, experimenta, por un momento, la tentación de reunirse con el rebaño. Pero, incapaz de hacerlo, se siente avergonzado, en razón de su diferencia y de su ineptitud para adherirse a un fenómeno de masas, y reconoce tener mala conciencia al sentirse anormal: « Comme j'ai mauvaise conscience, j'aurais dû les suivre à temps. Trop tard maintenant ! Hélas, je suis un monstre, je suis un monstre. [...] Je ne peux plus changer. [...] Je voudrais tellement, mais je ne peux pas. Je ne peux plus me voir. J'ai trop honte ! »¹⁷⁹.

Pero, en un cambio súbito de opinión, muy espectacular, como lo exige un desenlace teatral, y consciente del peligro mortal que representa su aislamiento frente a la proliferación de los rinocerontes, reacciona para defender su integridad, coge su

¹⁷⁷ “Entretien accordé à Rosette Lamont”, *op. cit.*, pág. 28.

¹⁷⁸ E. Ionesco (1963). *Rhinocéros, Théâtre III*, *op. cit.*, pág.24.

¹⁷⁹ *Op. cit.*, pág. 117.

carabina y exclama: «Contre tout le monde, je me défendrai ! Je suis le dernier homme, je le resterai jusqu'au bout ! Je ne capitule pas ! »¹⁸⁰.

Como llegó a declarar Ionesco, Bérenger no sabe muy bien, en un principio, por qué resiste a la rinoceritis, y es señal de que esta resistencia es profunda. Al dejarse guiar por su propia naturaleza, o bien por su vocación, Bérenger se convierte en héroe. Tal vez su cambio de actitud pudiera basarse en la convicción de que el hombre es una trampa para el hombre: animal esencialmente social, incapaz de vivir solo, el hombre es perpetuamente agredido, herido, asfixiado por sus congéneres. Contradicción que ninguna organización social aún ha podido resolver. Por tanto, al personaje no le queda más remedio que elegir la soledad a la compañía de sus coetáneos. Sartre dice: « Pour nous, l'homme se caractérise avant tout par le dépassement d'une situation, par ce qu'il parvient à faire de ce qu'on a fait de lui, même s'il ne se reconnaît jamais dans son objectivation »¹⁸¹. Bérenger elige intuitivamente su postura de modo que resulta sincera y firme. Como observa Kamyabi Mask, supera la situación y él mismo emprende la modificación de su propio ser, y se rebela contra la sociedad afectada de rinoceritis. « La révolte -decía Camus- est dans l'homme le refus d'être traité en chose et d'être réduit à la simple histoire. Elle est l'affirmation d'une nature commune à tous les hommes qui échappe au monde de la puissance »¹⁸². Bérenger, como *L'Homme révolté* de Camus, se rebela para no ser « cosificado », y comprobar que sencillamente existe.

En 1974, Ionesco declaraba a propósito de su personaje que éste expresa « la conscience morale universelle », y que es presentado de tal manera que sirve para enseñar que todo el mundo puede ser víctima¹⁸³.

¹⁸⁰ *Op. cit.*, pág. 117.

¹⁸¹ F. Jeanson. *Sartre par lui-même*, Paris, édition L'écrivain de toujours, n° 29, pág. 182, citado por A. Kamyabi Mask (1990), *op. cit.*, pág. 146.

¹⁸² A. Camus. *L'homme révolté* citado por A. Kamyabi Mask (1990), *op. cit.*, pág. 147.

¹⁸³ E. Ionesco. "Nous sommes tous juifs. Entretien d'Ionesco avec Claude Sitbon", *L'Arche* n° 440, mai 1994, pág. 20, citado por E. Jacquart (1999), Eugène Ionesco. *Rhinocéros*, *op. cit.*, pág. 26.

A modo de conclusión, recapitulamos la evolución de Bérenger con respecto al fenómeno de la rinoceritis, caracterizada por el paso de una actitud de total indiferencia al más resuelto antagonismo.

Cuando a los que se parecen a este personaje tan elemental y sociable les da por convertirse en rinocerontes, a él apenas si le importa: en un principio, el suceso no se opone a su comodidad corporal o psicológica. De hecho, durante los dos primeros cuadros sólo se limita a opinar sobre ello. Pero, en el tercer cuadro, el problema de la rinoceritis empieza a afectarle directamente, puesto que su amigo Juan se contagia. En la última parte de la obra, lo vemos reprender a la turba de animales -ya enemigos suyos- porque le han arrebatado su medio social y convulsionado su rutina diaria. La situación se agrava cuando sus dos últimos amigos -Dudard y Daisy- claudican también. A partir de este momento, es un ser condenado al aislamiento absoluto: jamás podrá volver a relacionarse. En su desesperación, intenta metamorfosearse sin lograrlo. Sólo entonces, ante esta imposibilidad, la obra cobra un valor mítico: el héroe Bérenger representa todo lo que del ser humano queda en la tierra. Por una insólita vez, el género y el individuo coinciden.

7.4. LOS PERSONAJES PRINCIPALES.

7.4.1. JEAN.

Como ya hemos comentado, uno de los objetivos que se fija el autor es transmitir un « mensaje », o sea una información de índole moral, social y/o política. En este sentido, *Rinoceronte* presenta una temática que no tiene nada de gratuito. Frente a lo que considera una amenaza, Ionesco se empeña en defender los valores en los que cree: la amistad, la libertad, los derechos humanos y la democracia. Su determinación le lleva naturalmente a combatir los valores de los totalitarismos fundados en una glorificación de la autoridad. El tema con que comienza la obra es la amistad, una amistad grotesca, ridícula, y apenas creíble, no sólo porque Jean y Bérenger son diferentes, incluso opuestos, sino porque no les vincula ningún valor común. Jean es el prototipo del pequeño-burgués con pretensiones intelectuales. Se jacta de conocer su ciudad y su sociedad con los eventos que ofrece, y parece tener gustos literarios y una gran cultura general ; de hecho, su conformismo le anima a hacer propaganda del teatro del autor: « Connaissez-vous le théâtre d'avant-garde dont on parle, avez-vous vu les

pièces de Ionesco ? »¹⁸⁴. Es inflexible, altivo, engreído, condescendiente, hasta despreciativo y puntilloso, pero complaciente consigo mismo, disculpando fácilmente su actitud: « Moi, c'est pas pareil »¹⁸⁵, « car vous [Bérenger]... vous... ce n'est pas la même chose... »¹⁸⁶. Sus recomendaciones didácticas le hacen parecerse a un profesor de moral pero, hedonista y de mala fe, adopta una conducta incompatible con la que preconiza: « Laissez ce verre sur la table, ne le buvez pas »¹⁸⁷ ordena a Bérenger. Inmediatamente después, coje su vaso, y de un trago lo deja medio vacío. En sus réplicas observamos el tono de superioridad que adopta con su amigo, aunque, desde el principio, nos damos cuenta de que aquella agresividad y falta de indulgencia para con Bérenger señalan que la amistad no cuenta para él: « J'ai honte d'être votre ami », « L'amitié n'existe pas, je ne crois pas à l'amitié »¹⁸⁸. Es, finalmente, un espíritu primario y excesivamente simplista: « En quatre semaines, vous êtes un homme cultivé ».¹⁸⁹ Es racista y, en un arranque de cólera, trata a Bérenger de « asiático » ; además, no acepta la protesta de su amigo -« les Asiatiques sont des hommes comme tout le monde... »¹⁹⁰-, y le replica: « Ils sont jaunes ! »¹⁹¹. Además su discurso abunda en máximas, sentencias y nociones abstractas: « L'homme supérieur est celui qui remplit son devoir », « Il faut être dans le coup », « La vie est une lutte »¹⁹². Todo aquello refleja su espíritu dogmático y moralizador, y pronto aparece como la encarnación del pensamiento totalitario que acalla cualquier tipo de oposición, e impone el culto a la voluntad, a la energía y a la superioridad.

¹⁸⁴ E. Ionesco (1963). *Op. cit.*, pág. 29.

¹⁸⁵ E. Ionesco (1963). *Op. cit.*, pág. 10.

¹⁸⁶ E. Ionesco (1963). *Op. cit.*, pág. 30.

¹⁸⁷ E. Ionesco (1963). *Op. cit.*, pág. 22.

¹⁸⁸ E. Ionesco (1963). *Op. cit.*, respectivamente págs. 12 y 72.

¹⁸⁹ E. Ionesco (1963). *Op. cit.*, pág. 28.

¹⁹⁰ E. Ionesco (1963). *Op. cit.*, pág. 36.

¹⁹¹ E. Ionesco (1963). *Op. cit.*, pág. 36.

¹⁹² *Op. cit.*, respectivamente págs. 13, 27 y 26.

Aunque, en un primer tiempo, esté escandalizado por la aparición del animal -entendemos la aparición del totalitarismo-, se transforma física, intelectual y moralmente en rinoceronte. Jean quiere derribar « siglos de civilización » y abandonar la moral porque es antinatural. A cambio, preconiza el regreso al estado natural, a « l'intégrité primordiale »¹⁹³. Ya exasperado, Jean no admite que se interponga ningún obstáculo a sus deseos, lo que justifica la amenaza mordaz que dirige a Bérenger: « Je te piétinerai, je te piétinerai »¹⁹⁴. Como observa E. Jacquart¹⁹⁵, el ideal del intelectual liberal -de la primera mitad del siglo XX- que predicaba ha perdido actualidad: en adelante, el humanismo es caduco, y la humanidad entregada al apocalipsis.

7.4.2. DAISY.

Ionesco insiste en su caracterización: joven, rubia, mecanógrafa, bien considerada por sus compañeros. También el anglicismo trae consigo el estereotipo de la secretaria anglosajona. Presenta todas las cualidades humanas -simpatía, sensibilidad, compasión-, a las que hay que añadir su sentido de la realidad y una lucidez exacerbada que la encaminan hacia el desencanto. Advierte a Bérenger de la rinoceritis de sus colegas y de otros casos ajenos, aclarándole la situación y su propia condición. Es complaciente, dispuesta a arreglarlo todo, y poco impresionada por la epidemia. Su actitud cambia a medida que su presunto amor a Bérenger se va desvelando. Pero nos damos cuenta enseguida de lo diferentes que son: el uno es idealista y atormentado, y el otro ve las cosas como son en realidad.

Con la primera aparición del rinoceronte reacciona como un alma curiosa y sensible. Al principio, permanece indiferente, y luego parece interesarse por el fenómeno del contagio, participando en las conversaciones por curiosidad. En la última escena tiene lugar su verdadera presentación, y aparece como un personaje de primer plano. En especial posee una función conjuradora: su presencia atenúa la tensión y reactiva la acción dramática. En esta etapa final, los tres personajes que forman el triángulo amoroso son los únicos en permanecer en el escenario hasta el final, siendo los

¹⁹³ *Op. cit.*, pág. 76.

¹⁹⁴ *Op. cit.*, pág. 78.

¹⁹⁵ E. Jacquart (1999). Eugène Ionesco. *Rhinocéros*, *op. cit.*, pág. 25.

vínculos sentimentales que unen a Bérenger y Daisy los únicos recíprocos. Además, Daisy representa una disyuntiva para Berenguer, que debe elegir entre « perderse » por ella o perderla. Pero es aún ella la que resuelve la alternativa. Al deteriorarse la brevísima relación entre ambos, ella deja de creer en el amor, y duda que sea necesario salvar a la humanidad. Hasta llega a creerse anormal, y decididamente se une al mundo de los rinocerontes. La acotación de Ionesco -«on la voit descendre lentement »¹⁹⁶ - no indica una resignación sino una fría resolución.

7.4.3. DUDARD.

Representa al joven ejecutivo al que le espera un brillante porvenir: licenciado en derecho y excelente profesional, es bastante alto, elegante, con un traje gris, y gafas. Es también el rival de Bérenger frente a Daisy.

Menos caricaturesco que Jean, Dudard tiende, de todos modos, a ser unidimensional. Intelectual sutil y erúdito, aparentemente neutral y fácilmente escéptico, gusta de salpicar su discurso con sutilezas: « Peut-on savoir où est le mal, où est le bien ? »¹⁹⁷. Pero franquea unos límites peligrosos, en aquel momento de histeria colectiva, cuando sostiene que « comprendre, c'est justifier »¹⁹⁸. Intenta racionalizarlo todo, consiguiendo a cambio, minimizar en exceso la importancia gravísima de lo que está en juego, cuando su país y su cultura están a punto de irse a pique. Al igual que Botard y Jean demuestra tener mala fe: de hecho, en cuanto los rinocerontes llegan a ser mayoritarios, abandona sin vacilar sus principios para pasar al bando de la mayoría y de los más fuertes. Según Bérenger, Dudard es un tímido, y su rinoceritis no es más que una proeza para impresionar a Daisy. Lo cual lo convierte en un personaje sensible y vulnerable. Incluso, a pesar de su posición social y su grado de sabiduría, no se revela pretencioso. Hasta se siente desarmado frente a las declaraciones cada vez más categóricas de Bérenger, y, refiriéndose al caso de rinoceritis del Lógico comenta dubitativo: « Si vous dites que c'était un penseur authentique, il n'a pas dû se laisser

¹⁹⁶ E. Ionesco (1963). *Op. cit.*, pág. 115.

¹⁹⁷ *Op. cit.*, pág. 89.

¹⁹⁸ *Op. cit.*, pág. 93.

emporter. Il a dû bien peser le pour et le contre avant de choisir [...] Oui, cela donne à réfléchir »¹⁹⁹.

Por tanto Dudard es una plamación exacta, y constituye una de las más sutiles críticas del intelectualismo que haya dado Ionesco. Aunque se considera un hombre libre, y adopta una actitud de fría neutralidad, no deja de ser veleidoso y débil.

7. 5. LOS PERSONAJES SEGUNDARIOS.

7.5.1. BOTARD.

Se trata de un maestro de escuela retirado, de unos sesenta años, que no aparenta. « Lleva puesta una boina vasca, un bigote blanco, gafas sobre una nariz bastante gruesa, y un lápiz detrás de la oreja ». Representa a un tipo de docentes que quieren imponer su criterio a los alumnos, y que tienen tanta costumbre de hacerlo que conservan esta actitud hasta en sus relaciones sociales. Encarnación del militante marxista, Botard deforma la realidad acomodándola a sus creencias y, siguiendo el ejemplo del Lógico, elude y rechaza las evidencias -en este caso, la evidencia rinocerónica-: « Psychose collective, monsieur Dudard, psychose collective ! C'est comme la religion qui est l'opium des peuples ! »²⁰⁰. De este modo, tras la irrupción de un rinoceronte de sobra demostrada afirma « Je ne vois rien du tout. C'est une illusion »²⁰¹, y se regocija en su cinismo. Para tener razón y conformarse a un sistema ideológico que E. Jacquart califica de « hiperracionalista »²⁰², y para evitar llevarse el disgusto de ser cogido en falta, miente. A esta duplicidad se añaden las características que traducen sus declaraciones inspiradas en la ideología marxista, a las que Ionesco ha querido dar un carácter brutal y caricaturesco. Anticlerical, antiintelectual, se cree realista , políticamente entendido, y se jacta de « connaître le pourquoi des choses, les dessous de l'histoire... » y de tener « la clé des événements, un système d'interprétation

¹⁹⁹ *Op. cit.*, pág. 96.

²⁰⁰ *Op. cit.*, pág. 52.

²⁰¹ *Op. cit.*, pág. 56.

²⁰² *Op. cit.*, pág. 29.

infaillible »²⁰³. También es racista porque, tras conocer el suceso del gato atropellado, pregunta por el color y la raza del animal. Menosprecia a los Meridionales, que, según él, tienen demasiada imaginación, y se enorgullece de no ser originario del sur ; más adelante considera extraño que surjan fieras en un país civilizado. Paranóico e irritable, descubre en todas partes complots, propaganda y manipulaciones: « Je connais [...] les noms des traîtres. Je ne suis pas dupe. Je vous ferai connaître le but et la signification de cette provocation ! Je démasquerai les instigateurs »²⁰⁴.

Según la acertada conclusión de E. Jacquart²⁰⁵, el sistema « pseudo-lógico » del Lógico deja lugar a un sistema « ideo-lógico », más insidioso y más peligroso, que considera el mundo bajo una óptica negativa, un mundo hostil, amenazante, y totalmente controlado por el interés, la voluntad de poder, la superstición y el disimulo. Botard representa, pues, la perversión de la razón.

7. 5. 2. EL LÓGICO.

La metamorfosis, tema central de la obra, tiene como primera encarnación al Lógico, figura cómica y grotesca, mientras que en el segundo acto, Jean, su homólogo en el registro serio, nos encamina hacia la catástrofe. Como su nombre lo indica, el Lógico es, según la expresión de E. Jacquart²⁰⁶, un « fantoche unidimensional ». Practica un tipo de razonamiento falaz, el paralogismo, que se apoya en la deducción errónea. « Prestidigitador que simboliza la razón que desatina », metamorfosea lo real sometiénolo a sus deseos delirantes, y salpica las diferentes etapas de su discurso con silogismos grotescos:

Le Logicien, *au Vieux Monsieur*.- Voici donc un syllogisme exemplaire. Le chat a quatre pattes. Isidore et Fricot ont chacun quatre pattes. Donc Isidore et Fricot sont chats.

Le Vieux Monsieur, *au Logicien*.- Mon chien aussi a quatre pattes.

Le Logicien, *au Vieux Monsieur*.- Alors, c'est un chat.

[...]

²⁰³ *Op. cit.*, respectivamente págs. 62 y 63.

²⁰⁴ *Op. cit.*, pág. 62.

²⁰⁵ E. Jacquart (1999), Eugène Ionesco. *Rhinocéros*, *op. cit.*, pág. 30.

²⁰⁶ *Op. cit.*, pág. 27.

Le Vieux Monsieur, *au Logicien après avoir longuement réfléchi*.- Donc, logiquement, mon chien serait un chat.

Le Logicien.- Logiquement, oui. Mais le contraire est aussi vrai²⁰⁷.

Más adelante recoge el modelo del silogismo inicial:

Le Logicien, *au Vieux Monsieur*.- Autre syllogisme: tous les chats sont mortels. Socrate est mortel. Donc Socrate est un chat²⁰⁸.

Además, razona sobre la variedad de animal que vieron sus acompañantes, imitando de modo caricaturesco las argucias dialécticas de los ideólogos: ¿Un rinoceronte unicornio o con dos cuernos ?, ¿Africano o asiático ?, ¿Un rinoceronte unicornio asiático o africano ? o ¿Un rinoceronte con dos cuernos africano o asiático ? ¿Pasaron dos rinocerontes diferentes, o uno sólo pasó dos veces ?, ¿El primero perdió uno de sus cuernos y pasó dos veces ?, o ¿Ambos rinocerontes perdieron cada uno un cuerno ?

El Lógico nos recuerda al Profesor de *La lección*, que se lía en sus teorías y termina por enseñar el absurdo a su alumna, así como al ridículo « doctor en teatrología » de *La improvisación del alma*, que pretende juzgar al autor dramático a partir de conceptos aprendidos de memoria. En la misma óptica, él mismo hace uso de una lógica que es absurda por ser esencialmente especulativa.

Los episodios del Lógico presentan un fenómeno del mismo orden que la rinoceritis, que deforma lo « real » para someterlo a la voluntad de poder de un individuo o del grupo. Lo que denuncia Ionesco, es el espíritu de sistema de los fanáticos, y en este sentido, todos los rinocerontes -entre ellos Botard y Dudard- comparten la misma actitud aberrante.

7.5.3. EL SEÑOR PAPILLON.

El señor Papillon es el jefe de servicio: tiene unos cincuenta años, viste correctamente y representa al tipo de director que, como el Dueño del café o el Tendero -pero en otro registro- intenta explotar a sus empleados para asegurar su situación. Su pajarita quizás es un accesorio que confiere a su aspecto una elegancia un poco

²⁰⁷ E. Ionesco (1963). *Op. cit.*, pág. 24.

²⁰⁸ *Op. cit.*, pág. 25.

llamativa, el toque de snobismo propio de su clase. Su nombre traduce la actividad del jefe que va y viene para repartir y controlar el trabajo, sin que él mismo realice nada provechoso. Tiene un aspecto muy serio, se fija ostensiblemente en la hora, y llama al orden a sus empleados para que no pierdan tiempo.

A su juicio, la historia del rinoceronte es tan increíble como la existencia de platillos volantes, y piensa que todas las discusiones al respecto no son más que polémicas estériles. Cuando se percata de la ausencia del señor Boeuf, su humanidad se impone al rigor inicial, intentando calmar a su esposa.

Es el segundo de los personajes en acometer la metamorfosis, y según Dudard, cuando un jefe con una situación tan envidiable se convierte en rinoceronte, es porque su mutación fue sincera. Al dejar injustificado el motivo de su transformación, tal vez Ionesco quiere poner de manifiesto que el conformismo no sólo nace para aliviar una deficiencia. Puede ocurrir que la gente sea conformista sencillamente por elección o para dar otro rumbo a su vida.

7.6. LOS PERSONAJES DEL CORO, O SIN NOMBRE.

7.6.1. LA « MÉNAGÈRE ».

Es el primer personaje que sale al escenario, convirtiéndose en el tema de conversación del Tendero y su esposa. En su segunda aparición, llama la atención del Lógico y del Anciano Caballero, que no pierden la ocasión de hacer alarde de su galantería. El gato que lleva en sus brazos se convierte en el tema de una discusión filosófica que satiriza el tipo de conversación pseudo-intelectual.

Como la Camarera, la « Ménagère » es sencilla, y parece muy encariñada con su gato al que prodiga toda su atención. Durante la primera escena, al irrumpir el rinoceronte, expresa su miedo a través del animal: es el gato el que se ha asustado e incluso ella parece inaccesible a cualquier sensación directa, de modo que no parece vivir más que para y por él.

En su tercera aparición, se oye el maullido desgarrador del gato seguido del grito desconsolado de la dueña. Situada en medio del escenario y rodeada de los demás personajes, la « Ménagère » se convierte en el tema de conversación general. El suceso insólito del rinoceronte no parece interesarle, concentrando su atención en el animalito muerto que sigue llevando en sus brazos. El paralelismo de las frases que pronuncian

Jean y la Tendera: « Pauvre femme/pauvre bête »²⁰⁹ puede sugerir, según Kamyabi Mask²¹⁰, que Ionesco « animaliza » a la mujer para parodiar la personalización de su gato. Además, ella misma se refería antes a él como si se tratara de un ser humano: « Il était si doux, il était comme nous²¹¹/ il nous aimait tellement/ il pouvait se faire comprendre²¹² ».

En conclusión, la « Ménagère » es el primer personaje en sufrir las consecuencias de la aparición del rinoceronte ; es, además, ella la que pronuncia la primera frase estereotipada: « Ah ! la politesse française ! C'est pas comme les jeunes d'aujourd'hui²¹³ ».

7.6.2. EL TENDERO Y LA TENDERA.

Podrían ejemplificar al tipo de comerciantes que traficaban en el mercado negro durante la guerra, porque aprovechan cualquier oportunidad para vender su mercancía. Están tan obsesionados con su negocio que no se dan cuenta de lo que ocurre a su alrededor, y de hecho no ven más allá de sus narices.

Manifiestan unos celos mezquinos con respecto a los dueños de la tienda de enfrente, que les hacen competencia. Para ellos no cuentan los sentimientos sino el dinero, y cuando surge el peligro que representa el rinoceronte, su primer reflejo es intentar vender una botella de vino a la « Ménagère », que acaba de romper la que había comprado en la otra tienda.

Aquellos personajes son cómicos porque no parecen tomar conciencia de los cambios trágicos inminentes. Su inadaptación se refleja, en el registro cómico, a través de un lenguaje mediocre, reducido a su mínima expresión, comercial y publicitario: « Il faudra venir acheter chez nous, vous n'aurez pas à traverser la rue, vous ne risquerez plus les mauvaises rencontres ! »²¹⁴. Asimismo, en el momento crucial de la escena,

²⁰⁹ *Op. cit.*, pág. 34.

²¹⁰ A. Kamyabi Mask (1990). *Op. cit.*, pág. 166.

²¹¹ E. Ionesco (1963). *Op. cit.*, pág. 36.

²¹² *Op. cit.*, pág. 37.

²¹³ *Op. cit.*, pág. 18.

²¹⁴ *Op. cit.*, pág. 18.

mientras todos los personajes están preocupados por el evento, la Tendera pregona la calidad de su mercancía: « J'ai du bon vin dans des bouteilles incassables », « j'ai aussi des poireaux ! »²¹⁵.

Los únicos sentimientos humanos que parecen manifestar van dirigidos al animal muerto, pero tal demostración de ternura sólo sirve a su interés comercial, ya que está destinada a « engatusar » a una clientela eventual. Expresan su « compasión » con una única frase que repiten imitando a los demás: « Pauvre petite bête »²¹⁶. Al fin y al cabo, revelan la típica actitud de los espíritus mezquinos, que permanecen indiferentes a los sufrimientos ajenos, pero que, en cambio, prodigan su atención a un gato atropellado.

7.6.3. LA CAMARERA.

La actitud de la Camerera es muy representativa de su profesión: se apresura yendo y viniendo entre el interior del café y la terraza, circulando entre sus clientes para atenderlos, haciéndoles algún comentario complaciente, y con la sonrisa de circunstancia en los labios.

Su vida parece limitada a su trabajo, y su gran preocupación es atraer a la clientela. A la vista del rinoceronte, tras haber oído el estruendo de su llegada, lo único que se le ocurre decir es: « Ça va vite ces animaux-là »²¹⁷, o bien repite como los demás: « Oh, un rhinocéros ! »²¹⁸. También siente compasión por el pobre animal y no deja de repetir: « Pauvre petite bête »²¹⁹. Además, no parece mostrar interés por el trágico suceso, y se muestra más bien preocupada por sus problemas personales que son, ante todo, profesionales. Participa en la conversación en la medida en que tiene que ver con alguna experiencia personal que ha tenido: como ha conocido a un Asiático, afirma que los Asiáticos son gente como todo el mundo.

²¹⁵ *Op. cit.*, pág. 17.

²¹⁶ *Op. cit.*, pág. 32.

²¹⁷ *Op. cit.*, pág. 16.

²¹⁸ *Op. cit.*, pág. 31.

²¹⁹ *Op. cit.*, págs. 32-33.

Dejando aparte la referencia a cierta individualidad, desempeña el papel de una muñeca mecánica que se mueve, y conversa con la clientela que la contempla como un bello objeto.

7.6.4. EL ANCIANO CABALLERO.

El Anciano Caballero encarna a un personaje que quiere ser representativo de los funcionarios jubilados, que pasan el tiempo en el café charlando sobre temas comunes. Cualquier asunto se presta al comentario, y buscan saber el cómo y el porqué de los incidentes que amenizan la monotonía de su vida, sin llegar a la fase reflexiva. Cuando mira a una mujer, la alegría resplandece en sus ojos, y el recuerdo de su juventud vuelve a su memoria.

Su orgullo consiste en tener amigos selectos y famosos. Su vestimenta refleja una elegancia pasada de moda: lleva botines blancos, un sombrero flexible y un bastón con puño de marfil. Es un hombre tradicional, cortés y caballeroso: se quita el sombrero y besa la mano de la « Ménagère ». Le halaga presentar a todos a su amigo lógico, y poder charlar con él. También es un poco pretencioso y quiere hacer alarde de su saber, que resulta limitado.

Su lenguaje es mecánico, irreflexivo y vacío: « Il y a aussi des Asiatiques blancs, noirs, bleus, d'autres comme nous »²²⁰. Enumera sin razón los colores, y la expresión « d'autres comme nous » no cobra aquí ningún sentido, cuando se sabe que este personaje no pertenece a la raza amarilla.

Por tanto, la discusión absurda que establece el Anciano Caballero con los demás refuerza el carácter cómico que domina el primer acto, y participa de la crítica que Ionesco pretende llevar a cabo de aquellos tipos sociales fatuos y mezquinos, y no, por ello, menos simpáticos.

7.6.5. EL DUEÑO DEL CAFÉ.

Este personaje, como el Tendero, no piensa más que en el aspecto económico, prohibiendo a su empleada perder el tiempo en fijarse en asuntos ajenos a su trabajo:

²²⁰ *Op. cit.*, pág. 37.

« Ne perdez pas votre temps ! Occupez-vous de ce monsieur »²²¹. Él también, aparentemente se compadece de la « Ménagère », y le pide a su camarera que vaya a buscar un ataúd para el animalito. Quiere complacer a sus clientes, y para ello, interviene en la discusión acerca del rinoceronte asiático o africano dándoles la razón. Tampoco resulta ser muy sagaz y no se imagina el peligro que les espera. De hecho, sus declaraciones cívicas se limitan a la crónica del gato aplastado: « Nous ne pouvons pas permettre que nos chats soient écrasés par des rhinocéros, ou par n'importe quoi ! »²²².

7.6.6. EL BOMBERO.

El Bombero, siempre incógnito, reaparece con frecuencia en la obra de Ionesco. En *Rinoceronte* interviene en la primera parte del segundo acto para rescatar a los ocupantes de la oficina. Como en *La Cantante calva*, pletórico por la importancia de su misión, quiere salvar a todos los siniestrados que pueda, y, gracias a su escalera, les ayuda a escapar por la ventana, convertida en la tradicional salida de evasión en el universo ionesquiano. Lleva prisa y no respeta las jerarquías. Como está al servicio de la población, se podría pensar que permanecerá insensible a la rinoceritis, pero su cabeza con casco se metamorfosea, convirtiéndose este último en caparazón. El hecho de que los bomberos se transformen en rinocerontes constituye el final de la esperanza y demuestra que la situación ya no tiene salida.

7.7. LOS PERSONAJES EPISÓDICOS.

7.7.1. EL SEÑOR Y LA SEÑORA BOEUF.

El señor Boeuf es un personaje del que se habla pero que no aparece en el escenario. En la medida en que lleva el nombre de un animal considerado estúpido, su transformación no sorprende, siendo además el primero en contagiarse. Por lo que se ve, no ha asumido su cambio porque pide por telegrama a su esposa que se presente a la oficina para disculpar su ausencia y anunciar que: « il est parti dans sa famille pour le week-end. Il a une légère grippe » y que « il espère être de retour mercredi »²²³.

²²¹ *Op. cit.*, pág. 17.

²²² *Op. cit.*, pág. 43.

²²³ *Op. cit.*, pág. 55.

La señora Boeuf es una señora gruesa de entre cuarenta y cincuenta años. Llega a la oficina sofocada y jadeante. Está espantada por el rinoceronte que la perseguía, pero cuando se da cuenta de que se trata de su esposo transformado, el amor que le tiene, o quizás más bien la costumbre de la vida conyugal, puede más que su miedo. Prefiere seguir a su marido y transformarse también en rinoceronte, a permanecer sola. Por tanto no resiste al contagio y salta, por la puerta, al vacío, aterrizando a horcajadas sobre el lomo del paquidermo.

7.7.2. EL SEÑOR Y LA SEÑORA JEAN.

Estos personajes, que aparecen en la segunda parte del segundo acto, son tan volubles como los personajes anteriores. Forman una pareja de ancianos que viven en una habitación situada en el mismo rellano que la de Jean. Cuando Bérenger llama a su amigo, sale un viejecillo con barbita blanca, alertado por el ruido. Aquí Ionesco se entretiene en complicar una situación sencilla y elemental. Con aquella repentina proliferación de “Jean”, de lo más diversa, jóvenes o mayores, hombres o mujeres, el amigo Jean, la familia Jean, Ionesco crea una masa compacta de individuos homogéneos e inofensivos (presas ideales para la rinoceritis) o sea, una multiplicación de Jean, arquetipos sociales, que se convertirán en rinocerontes sin oponer la menor resistencia.

Asimismo, es una manera de indicar, a grandes rasgos, la omnipresencia del contagio que prosigue el avance victorioso y se multiplica hasta invadirlo todo: el café, la oficina, la calle, el edificio, e incluso la propia casa de uno. Observamos hasta qué punto está limitada la libertad de Jean, y qué poca es la autonomía de que dispone, puesto que no puede dar un paso sin que su esposa le llame al orden.

7.8. CONCLUSIÓN.

En la presentación tipificada y estereotipada de los personajes, como mimesis crítica de la vida insulsa y absurda, los elementos propiamente verbales -depauperación e inflación del lenguaje- se asocian a los elementos corporales y a la gestualidad, definiéndolos como víctimas propiciatorias del contagio ideológico, con la salvedad de Bérenger, figura más intacta, por ser íntegro en sus convicciones.

Asimismo, a través de la distorsión temporal, que llega a su definitiva anulación, y de la agobiante reducción del espacio escénico, que plasma un universo

fantasmagórico y atroz, todo concurre en edificar una « arquitectura » en constante evolución, con una serie de cuadros impactantes, y cada vez más alucinantes, como reflejo de la propagación del mal.

En consecuencia, podemos afirmar que en esta obra de concepción más clásica, el autor no deja de vincular el discurso a la acción, porque en el teatro, «tout est langage: les mots, les gestes, les objets, l'action elle-même, car tout sert à s'exprimer, à signifier»²²⁴. De este modo, compartiendo con el público su universo imaginario, Ionesco acomete el distanciamiento destinado a suscitar una toma de conciencia del fenómeno de masificación y de alienación social, que priva al individuo de su libertad de pensar y a actuar por sí mismo.

III. LAS TRADUCCIONES DE *RINOCERONTE*.

1. PRESENTACIÓN DE LAS TRADUCCIONES.

El conjunto de las traducciones de *Rinoceronte* que pudimos reunir consta de ocho textos repartidos, según nuestro criterio, en seis ediciones destinadas a la simple lectura, una edición destinada a la escenificación, y un libreto de escena. En cuanto a las ediciones de lectura, se encuentran: la traducción de María Martínez Sierra (1962), publicada en la editorial Losada²²⁵, las dos revisiones al castellano del texto de Losada - por un lado la que realizó Elena Llácer (1974) para las ediciones Aguilar²²⁶, y la de Miguel Salabert (1982) para Alianza Editorial²²⁷-, la de Francisco Javier de las ediciones argentinas Nueva Visión²²⁸ (1960), la publicación cubana del Instituto del Libro²²⁹ (1967), cuyo traductor no es mencionado, y, por último, la versión catalana de

²²⁴ E. Ionesco (1966). *Notes et contre-notes*, citado por A. Kamyabi Mask (1990). *Op. cit.*, pág. 208.

²²⁵ E. Ionesco. *El rinoceronte, El asesino sin gajes, Escena para cuatro personajes, La ira*, Buenos Aires, editorial Losada, coll. "Biblioteca Clásica y Contemporánea", 1978.

²²⁶ E. Ionesco. *Obras completas, op. cit.*

²²⁷ E. Ionesco. *Rinoceronte*, Madrid, Alianza editorial, coll. "El Libro de Bolsillo", 1982.

²²⁸ E. Ionesco. *El rinoceronte*, Buenos Aires, ediciones Nueva Visión, coll. *Losange* de Teatro Universal dirigida por Fernando L. Sabsay, 1960.

²²⁹ Beckett, Ionesco, Pinter, Mrozek. *Teatro del Absurdo*, prólogo de José Triana, selección y notas de Virgilio Piñera, La Habana, Cuba, Instituto del Libro, coll. Teatro y Danza, 1967.

Joan Tarrida²³⁰ (1990). Consideramos como edición de carácter escénico la traducción que Trino Martínez Trives²³¹ realizó para la revista *Primer Acto*, y que sirvió de base para la versión escénica de José Luis Alonso²³².

2. ESTUDIO MACROESTRUCTURAL.

En el caso de *Rinoceronte*, la base empírica, de la que derivan los datos e información del análisis macroestructural de los textos dramáticos, está formada por las ocho traducciones que acabamos de presentar y la edición inicial del texto original: la edición de 1963 en Gallimard²³³. La comparación estructural global de dichos binomios ha llevado a los resultados y conclusiones que presentamos a continuación.

2.1. ESTUDIO DEL NÚMERO DE UNIDADES MAYORES (ACTOS, CUADROS) Y DE PERSONAJES.

2.1.1. NUMERO DE ACTOS Y CUADROS.

En el caso de *Rinoceronte*, la totalidad de las traducciones conservan los cuatro cuadros repartidos entre los tres actos: uno para el primer y el tercer acto, y dos para el segundo. No obstante, José Luis Alonso optó por juntar los dos primeros actos en su

²³⁰ E. Ionesco. *Teatre (La lliçó, Les cadires, Rinoceront)*, op. cit.

²³¹ E. Ionesco. *Rinoceronte, Primer Acto* nº 18, 7-8 diciembre 1960, págs. 9-35.

²³² E. Ionesco. *El rinoceronte*, adapt. de Trino Martínez, [1960], 1 v. (185h.): 3 v. (185h.), 2 ejemp.; 22 cm. Incluye Guía de censura (10-XI-1960); notas manuscritas del apuntador. Los ejemp. de los apuntadores contienen numerosas acotaciones y tachaduras. Los ejemp. corresponden a censura y apuntadores. El ejemp. de censura no tiene tachaduras. Estreno: 13-I-1961, Teatro María Guerrero (dirección de José Luis Alonso). IN. 1924 – 1930 LIB/C 102, en *Catálogo de libretos de los teatros nacionales 1935-1985 (con ejemplares sueltos de otras procedencias y períodos)* nº 4, Cuadernos de bibliografía de las artes escénicas editados por el Centro de Documentación Teatral, Ministerio de Cultura, Instituto de las Artes Escénicas y la Música, Madrid, 1995.

²³³ E. Ionesco (1963). *Théâtre III: Rhinocéros, Le piéton de l'air, Délire à deux, Le tableau, Scène à quatre, Les salutations, La colère*, Paris, éditions Gallimard, 1969. Proponemos aquí una lista de las otras ediciones de la obra que salieron hasta nuestros días:

- E. Ionesco. *Rhinocéros. La Vase*, Paris, Gallimard, coll. "Le Manteau d'Arlequin", 1959.
- E. Ionesco. *Rhinocéros, Paris-Théâtre* nº 156, 1960, págs. 9-49.
- E. Ionesco. *Rhinocéros*, éd. Claude Abastado, Paris, Bordas, coll. "Univers des Lettres Bordas", 1ª ed. 1970, y 1985.
- E. Ionesco. *Rhinocéros*, Paris, Gallimard, coll. "Folio" nº 816, 1ª ed. 1972, y 1987.
- E. Ionesco. *Théâtre complet*, éd. E. Jacquart, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991.
- E. Ionesco. *Rhinocéros*, éd. E. Jacquart, Paris, Gallimard, coll. "Folio théâtre", 1999.

montaje escénico para presentar la obra en dos partes²³⁴. También la edición cubana « Instituto del libro » habla de « escena » en vez de « cuadros » para distinguir las dos partes del acto segundo.

2.1.2. NUMERO DE PERSONAJES.

En cuanto al número de personajes, observamos que la mayoría de los traductores no introdujeron ningún cambio: Trives (1960), Nueva Visión (1960), Martínez Sierra (1962), Llácer (1974), Salabert (1982) y Tarrida (1990) respetan los diecisiete personajes iniciales. Sin embargo, la edición cubana « Instituto del Libro » (1967) introduce comparsas nuevos, es decir « Vecinos » y « Pensionistas » en el cuadro « costumbrista » del primer acto.

También la versión escénica de José Luis Alonso presenta algunas diferencias: en el primer acto, además de la « Ménagère » aparecen otras dos « Damas », y también figura un Camarero además de la Camarera. En el segundo acto, figuran cuatro Bomberos -« Entran cuatro Bomberos » especifica la anotación de un apuntador²³⁵- frente a uno en el texto original, aunque sólo uno de ellos habla y cobra protagonismo como indica el texto: « Salen juntos. El Bombero les ayuda a bajar. En tanto cae él »²³⁶. Luego, en la segunda parte del acto segundo, la voz en off de la mujer del señor Juan y las réplicas del señor Juan son asumidas por el personaje nuevo de la Viejecita.

2.1.3. EL CÓMPUTO DE RÉPLICAS.

Tal y como se ha venido haciendo en este estudio, los resultados obtenidos al comparar el número de réplicas de las traducciones, con el texto de Gallimard mencionado se ofrecen en los cuadros por orden cronológico (cuadro 1), en tantos por ciento (cuadro 2) y en números absolutos (cuadro 3).

²³⁴“Uní los dos actos primeros en uno para darla [la obra] en dos partes. Creo que esto es muy conveniente, sobre todo en los dramas “sin intriga” [J.-L. Alonso. “Mi dirección de *Rinoceronte*”, *Primer Acto* n° 19, enero 1961, pág. 4].

²³⁵ Ejemplar de archivo, expt. N° 285-60, *El Rinoceronte*, acto segundo, pág. 32.

²³⁶ Primer apuntador (Márquez). *El Rinoceronte*, acto segundo, pág. 35.

Cuadro 1.- Orden cronológico

Descriptor (Traductor-año-tipo de edición)	%	Números absolutos
Trives-60E	96,6	-61R
Nueva visión-60L	100	-
Alonso-61E	78,9	-382R
Martínez Sierra-62L	99,5	-8R
Instituto del libro/La Habana-67L	99,2	-14R
Llácer-74L	99,77	-4R
Salabert-82L	99,72	-5R
Tarrida-90L	99,72	-5R

Cuadro 2.- Porcentajes

%	Números absolutos	Descriptor (Traductor-año-tipo de edición)
78,9	-382	Alonso-61E
96,6	-61	Trives-60E
99,2	-14	Instituto del libro/La Habana-67L
99,55	-8	Martínez Sierra-62L
99,72	-5	Salabert-82L
99,72	-5	Tarrida-90L
99,77	-4	Llácer-74L
100	-	Nueva visión-60L

Cuadro 3.- Números absolutos

Números absolutos	Descriptor (Traductor-año-tipo de edición)	%
-	Nueva visión-60L	100
-4	Llácer-74L	99,77
-5	Tarrida-90L	99,72
-5	Salabert-82L	99,72
-8	Martínez Sierra-62L	99,55
-14	Instituto del libro/La Habana-67L	99,2
-61	Trives-60E	96,6
-382	Alonso-61E	78,9

Cuadro 4.-Cuadro de los márgenes con respecto al número de réplicas del TO3 (Gallimard, 1954)

CUADRO ACTO EDICIÓN	ACTO I	ACTO II CUADRO I	ACTO II CUADRO II	ACTO III	TOTAL
GALLIMARD (1959)	64	36	29	33	162
TRIVES (1960)	53	30	28	29	140
NUEVA VISIÓN (1960)	<u>70</u>	35	28	28	161
ALONSO (1961)	48	23	19	29	119
MARTÍNEZ SIERRA (1962)	60	36	28	33	157
INSTITUTO DEL LIBRO/ LA HABANA (1967)	60	34	29	33	156
LLÁCER (1974)	61	37	28	34	160
SALABERT (1982)	61	35	27	33	<i>156</i>
TARRIDA (1990)	64	35	27	33	159

El cuadro 1 revela como la recepción de la obra en España, exactamente un año después de su estreno en París, se llevó a cabo con una notable adaptación del texto original. Tanto la traducción inicial de Trives como la correspondiente versión escénica de Alonso representan los dos casos extremos de supresión, con 96,6% (y 61 réplicas menos) y 78,9% (y 382 réplicas menos), respectivamente, de las réplicas traducidas. En adelante, las otras traducciones publicadas en ediciones de lectura se caracterizan por una casi adecuación al texto original, con porcentajes que oscilan entre 99,2% y 99,72%.

Los cuadros 2 y 3 presentan una distribución de los textos en tres franjas bien definidas: el polo de adecuación total a la obra que ocupa la edición argentina « Nueva Visión » (1960), el grupo central de las ediciones destinadas a la lectura que dejaron muy pocas réplicas sin traducir -Llácer (con 4 réplicas menos), Tarrida y Salabert (con 5 réplicas menos), Martínez Sierra (con 8 réplicas menos) e Instituto del Libro (con 14 réplicas menos)-, y el grupo extremo de supresión formado por la traducción de Trives (con 61 réplicas menos), y el caso extremo de Alonso (con 382 réplicas menos) que dejó 21,1% del texto sin traducir.

En el caso de *Rinoceronte*, el análisis macroestructural revela que las traducciones concebidas para un público lector respetan el texto original en su casi integridad, y que la adaptación de Alonso, que suprimió casi una cuarta parte de las réplicas, se deben a los condicionantes ineludibles de su representación en el contexto de la época.

1. ESTUDIO MICROESTRUCTURAL.

3.1. EL TÍTULO DE LA OBRA.

Sobre si el título de la obra lleva o no el artículo, con la ambigüedad a que esto da lugar, Ionesco ha contestado a Claude Abastado: « *Rhinocéros* est peut-être au singulier, peut-être au pluriel. Je joue sur l'équivoque orthographique. Finalement, à mon avis, ce devrait être plutôt au singulier. Il s'agirait de la totalité rhinocérique. On dit *Rhinocéros*, évidemment et non *Le Rhinocéros* »¹. A este respecto cuatro traductores –F. Javier de Nueva Visión (1960), Alonso (1961), Martínez Sierra de Losada (1962), y

¹ Citado por A. Kamyabi Mask (1990). *Op. cit.*, pág. 43.

Losada (1962), y Llácer de Aguilar (1974) optaron por singularizar « *El rinoceronte* », haciendo quizás hincapié en el aspecto insólito que representa la irrupción del animal en la ciudad. Otros tres -Trives (1960), Salabert de Alianza (1982) y Tarrida (1990) - mantuvieron el equívoco ortográfico del título original -*Rinoceronte*- como preconizaba el autor. Y la versión del *Instituto del Libro* (1967) actualizó el fenómeno de proliferación de los animales con el empleo del plural -*Rinocerontes*- y, además, menciona erróneamente que el título del original francés es « *Les rhinocéros* »¹. El crítico Juan-Emilio Aragonés considera que no procede titular la obra como *El rinoceronte*, y señala que el error debió de provenir del sufrido por Gallimard en su edición de la obra ; y añade: « precisamente en el nº 201 de *La Estafeta literaria* se reproducía la portada del libro, correspondiente a un ejemplar en el que el propio Ionesco había tachado el artículo determinado »².

3.2. LOS CASOS EXTREMOS DE SUPRESIÓN Y DE ADAPTACIÓN: T. MARTÍNEZ TRIVES (1960) Y J. L. ALONSO (1961).

El libreto de escena de José Luis Alonso, basado en la traducción « libre » de Trives publicada en *Primer acto*, presenta un texto minuciosamente reformado con vistas a superar, con éxito, el previo control de la censura que posibilitaba la representación de la obra en un teatro nacional, como sucedió con este montaje que se estrenó el 13 de enero de 1961 en el teatro María Guerrero de Madrid. El adaptador lleva pues una sistemática operación de autocensura enfocada hacia la eliminación de los tramos tendenciosos relacionados con la jerga político-sindicalista, y con lo que fuera susceptible de ser considerado como un atentado a la religión y a la moral. De hecho, los motivos de prohibición más frecuentes eran políticos, sociales, religiosos y, en último lugar, eróticos. Por otro lado, se procedió a otro tipo de enmiendas, como son la supresión de algunas formas de degradación del lenguaje características de la estética del absurdo, y de tramos repetitivos, e incluso, algunas veces farragosos, en busca de un diálogo más ágil y más reconocible auditivamente para el espectador.

¹ Beckett, Ionesco, Pinter, Mrozek. *Teatro del absurdo*, op. cit., pág. 62.

² J.-E. Aragonés. “Madrid. María Guerrero. *El Rinoceronte*, de Eugène Ionesco”, *La Estafeta literaria* nº 210, 1-II-1962.

3.2.1. EL PAPEL DECISIVO DE LA CENSURA EN LA REMODELACIÓN DE LA OBRA.

3.2.1.1. La labor censora.

Como recuerda Manuel P. Cassaux³, la censura que imponía el régimen franquista perseguía la despolitización a todos los niveles, y en particular a nivel cultural, porque así se aseguraba indirectamente la adhesión, que se suponía resultante de la renuncia del pueblo a ejercer cualquier actividad política. Los censores tendían a imponer no una ideología, sino un rechazo a toda reflexión ideológica sobre fenómenos sociales o de convivencia. Con respecto a esta indiferencia política absoluta comenta: « Al escribir, nadie se podía proponer estar dentro del esquema ideológico del Régimen, si es que había alguien que se lo propusiese, porque ese esquema no existía. Lo que había que tener muy presente era el esquema de no tener ningún esquema »⁴.

En una encuesta sobre la censura practicada en 1971 por la revista *Primer Acto* a « cuarenta profesionales del teatro », todos declararon haber sido víctimas de sus rigores, y los diferentes relatos y anecdotarios personales alcanzan tanto a traductores y adaptadores, entre ellos José Luis Alonso, como a creadores españoles. A la pregunta que se le hizo sobre si a su juicio debía suprimirse en España la censura teatral, aplicarse con más propiedad o ser incrementada, contesta: « Creo que debería suprimirse (y no pasaría nada) por dos razones fundamentales: la primera, porque dentro del país este « racionamiento » de la creación artística es casi una ofensa para todos los mayores de dieciocho años. La segunda, porque de cara al exterior es un constante motivo de descrédito »⁵.

³ M. Pérez Cassaux. “La censura y otros demonios” en *Primer Acto* nº 184, Madrid, abril-mayo 1980, págs. 90-91. Para una exposición general del fenómeno de la censura en la época de Franco ver M.L. ABELLÁN. *Censura y creación literaria en España (1963-1975)*. Barcelona, Península, 1980 y H.J. NEUSCHÄFER. *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*. Barcelona, Anthropos, 1994. Como testimonio personal puede verse A. MARSILLACH. “El Tartufo”, *Tan lejos, tan cerca. Mi vida*. Barcelona, Tusquets editores, col. Andanzas, 1998, págs. 315-338.

⁴ *Op. cit.*, pág. 91.

⁵ “Censura, teatro social y teatro político en España. (Encuesta)”, *Primer Acto* nº 131, abril 1971, pág. 17.

Entre 1948 y 1975, según apunta Amalia-Cristina de Valderrama⁶, la censura se caracterizó por la alternancia de etapas de rigor con otras de cierto aperturismo, siendo precisamente la temporada 1961-62 la primera muestra de mayor benevolencia. Además, en nuestro caso, el segundo factor a tomar en cuenta es la mayor tolerancia que se practicaba, como norma, ante las obras extranjeras frente a las nacionales. Con el afán de mostrarse aperturistas de cara al extranjero, la Administración censora prefirió potenciar las obras de teatro vanguardistas -Ionesco, Beckett, Adamov- a impulsar el teatro existencialista de Sartre y Camus. De esta forma, en lugar de mantener la batalla en pro, o en contra, del teatro social en España, derivó la polémica hacia una confrontación interna entre dramaturgos y críticos, en la evolución del teatro social hacia el teatro de vanguardia. Para ello organizó toda una campaña de prensa contra los dramaturgos del absurdo que en realidad no era sino una « batalla de fogeo para anular la vieja y envenenada disputa que Sastre y sus adictos venían sosteniendo sobre la necesidad de un teatro realista en España »⁷.

Tal maniobra de translación del problema hacia otros terrenos fue captada por el crítico Marcial Suárez, en la Revista de Occidente en 1968. Este crítico, en su artículo, relaciona la labor censora y el apoyo logístico de la crítica, en función de intereses concretos. Por otro lado, no termina de entender que se pueda valorar del mismo modo a autores tan distintos como Brecht e Ionesco, y no reconoce ningún carácter social innovador a su *Rinoceronte*, pues antes prefiere los sencillos principios del teatro « evasionista » que considera más honesto⁸.

⁶ A-C. de Valderrama Pascual del Pobil. *El teatro francés en España entre 1948 y 1975. Recepción de los dramaturgos franceses contemporáneos en los escenarios de Madrid*, op. cit., pág. 383.

⁷ Op. cit., tomo I, pág. 386.

⁸ “Considero totalmente inaceptable que, desde las mismas posiciones ideológicas, se presenten al público, atribuyéndoles valores análogos, autores de tan distinto signo como, por ejemplo, Bertold Brecht y Eugène Ionesco. Brecht tiene poco que ver [...] con los confusos psicologismos de Ionesco, que va más allá o no viene más acá de la *Rebelión de las masas* que Ortega escribió hace cuarenta años [...] Existen autores cuyas obras nacen, viven y mueren al margen de la batalla [...] Son los autores que cultivan lo que hemos dado en llamar “teatro de evasión”. Pero considero que los llamados “vanguardistas” constituyen una casta más negativa aun, pues caen en la impostura de fingir que toman parte activa en la batalla cuando lo que hacen es simular un revolucionarismo de “enfants terribles” para enmascarar unos principios reaccionarios que los “evasionistas” tienen, al menos, la gallardía de proclamar y cultivar sin disfraces” en “La apertura teatral y la necesidad de su aprovechamiento”, *Revista de Occidente* nº 60, marzo 1960, págs. 313-330, citado por A-C. de Valderrama Pascual del Pobil. Op. cit., tomo I, pág. 390.

3.2.1.2. La autocensura.

Hablar de censura conlleva hablar también de autocensura, de mecanismos para soslayarla, y de sus consecuencias estéticas, como nos recuerda Guillermo Heras en su artículo « Sobre autocensuras y metalenguaje »:

Tábano, al tener fama de grupo político y prohibido, creaba un inmediato rechazo de nuestros proyectos en el Aparato Dominante y una aureola de martirologio casi mítico en los sectores de la oposición. A partir de estos caldos de cultivo las autocensuras jugaban un papel decisivo a la hora de producir un nuevo montaje. El miedo a la prohibición del siguiente espectáculo, motivo por el cual podría terminar la trayectoria del grupo, nos imponía una autocensura ideológica/estética que pasaba por las más diversas líneas de demarcación: la acción narrativa debía desarrollarse en un país que no fuera España pero con los suficientes detalles de la puesta en escena como para que el público/cómplice identificara las críticas a personajes e situaciones con las que se vivía cotidianamente; el discurso político al no poder declarar nuestra ideología se teñía en muchas ocasiones de un populismo idealista, la simbología de los objetos llegaba a convertir elementos escenográficos inocuos en signos icónicos cargados de extraños significados para los espectadores, (por ej. –una tela de colchón se convertía en la bandera norteamericana, una silla de inválido en la encarnación de la vejez y decrepitud franquista, etc.); los gags políticos levantaban las mayores ovaciones con lo cual se incidía en el camino de lo fácil e inmediato aunque efectivo⁹.

Estas declaraciones nos convencieron de los motivos que debieron animar a José Luis Alonso a omitir una parte considerable de la obra. En primer lugar, suprimió una réplica de la versión de Trino Trives¹⁰ que hubiera podido hacer sospechar que el fenómeno de la rinoceritis simbolizara una realidad española:

Acto III, Gallimard, (pág. 88):

R.105: Bérenger.- Si cela s'était passé ailleurs, dans un autre pays, et qu'on eût appris cela par les journaux, on pourrait discuter paisiblement de la chose, étudier la question sur toutes ses faces, en tirer objectivement des conclusions. On organiserait des débats académiques, on ferait venir des savants, des écrivains, des hommes de loi, des femmes savantes, des artistes. Des hommes de la rue aussi, ce serait intéressant, passionnant, instructif. Mais quand vous êtes pris vous-même dans l'événement, quand vous êtes mis tout à coup devant la réalité brutale des faits, on ne peut pas ne pas se sentir concerné directement, on est trop violemment surpris pour garder tout son sang-froid. Moi je suis surpris, je suis surpris, je suis surpris ! Je n'en reviens pas.

⁹ G. Heras (Tábano). "Sobre autocensuras y metalenguaje", *Primer Acto* n° 184, abril-mayo 1980, págs. 98-99.

¹⁰ Recordamos que J. L. Alonso se basó en la traducción de Trino Martínez Trives, publicada en *Primer Acto*, para llevar a cabo su adaptación al español del texto original en francés.

Acto III, Trives, (pág. 31):

Suprimido: R. 105: Bérenger.- ¡Si hubiera ocurrido en otro lugar, en otro país !... Pero cuando es usted el protagonista del acontecimiento, cuando se le coloca de un golpe entre la realidad brutal del hecho, no puede quedarse en la barrera ; se le ha sorprendido muy violentamente para conservar la sangre fría. ¿A mí me han sorprendido, me han sorprendido ! Aún no he vuelto en mí.

También restó al texto la terminología político-sindicalista « de izquierdas », ya que, como es sabido, desde la victoria fascista de 1939, el sindicalismo se había reducido en España a una utopía intelectual, y el Partido Comunista se configuraba como la oposición más fuerte al franquismo.

EJEMPLO 1.

Acto II, Gallimard, (págs. 53-54):

R.126: Botard, à *Dudard* [...].- C'est une mystification !

R.127: Dudard.- Qu'est-ce qui est une mystification ?

R.128: Botard.- Votre histoire de rhinocéros, pardi ! C'est votre propagande qui fait courir ces bruits.

R.129: Dudard [...].- Quelle propagande ?

R. 130: Bérenger [...].- Ce n'est pas de la propagande...

[...]

R.132: Dudard, à *Botard*.- Vous me faites rire !... De la propagande ! Dans quel but ?

Acto II, Alonso, (pág. 15):

R.126: Botard, a *Dudard* [...].- ¡Es una invención !

R.127: Dudard.- ¿El qué ?

R.128: Botard.- Su cuento de rinoceronte. **[tachado: Es su propaganda la que propala esos ruidos.**

R. 129: Dudard [...].- ¿Qué propaganda ?

R.130: Bérenger [...] No es propaganda.

[...]

R.132: Dudard, à *Botard*.- ¡Me da risa usted ! ¿Propaganda ? ¿Y con qué objeto ?

EJEMPLO 2

Acto II, Gallimard, (pág. 59):

R.223: Botard [...] C'est de la folie pure ! Quelle société ! [...] En tout cas, soyez certains que je dirai tout à mon comité d'action. Je n'abandonnerai pas un collègue dans le besoin. Cela se saura.

[...]

R.227: Botard, à *Mme Boeuf*.- Soyez assurée de l'appui de notre délégation. Voulez-vous devenir membre de notre comité ?

Acto II, Alonso, (pág.23-24)

R.223: Botard [...] ¡Esto es la locura ! ¡Qué sociedad ! [...] **[tachado: En todo caso, lo pueden dar por seguro, yo lo contaré todo a mi comité de acción. No voy a abandonar a mi colega cuando me necesite. Esto se sabrá.]**

[...]

R.227: Botard, a Buey.- Cuento con el apoyo de nuestra delegación. **[tachado: ¿Quiere usted ser miembro de nuestro comité ?]**

EJEMPLO 3

Acto III, Gallimard, (pág. 99):

R.271: Bérenger, *continuant*.- ... Il a été déformé par la haine de ses chefs, un complexe d'infériorité...

R.272: Dudard, à Bérenger.- Votre raisonnement est faux puisqu'il a suivi son chef justement, l'instrument même de ses exploitants, c'était son expression. Au contraire, chez lui, il me semble que c'est l'esprit communautaire qui l'a emporté sur ses impulsions anarchiques.

R.273: Bérenger.- Ce sont les rhinocéros qui sont anarchiques puisqu'ils sont en minorité.

Acto III, Alonso, (pág. 31)/Trives (pág. 34):

R.271: Bérenger.- El odio a sus jefes le creó un complejo de inferioridad...

R.272: Dudard.- Su razonamiento es falso, puesto que él ha seguido a su jefe. **[tachado: -el mismo instrumento de explotador- en su expresión favorita. Al contrario, en él ha vencido el espíritu comunitario a los impulsos anarquizantes].**

R. 273: Bérenger.- Los rinocerontes son los anárquicos puesto que son la minoría.

El respeto de esta última réplica era oportuno para que la Administración censora calmara su suspicacia. Lógicamente, se debía suprimir también la sentencia marxista que pronuncia Botard:

Ejemplo 4

Gallimard, Acto II, cuadro I, (pág. 52):

R.106: Botard, à Dudard.- Psychose collective, monsieur Dudard, psychose collective ! C'est comme la religion qui est l'opium des peuples !

Alonso, Acto II, cuadro I, (pág. 12):

R.106: Botard.- ¡Psicosis colectiva, señor Dudard, psicosis colectiva ! Es como **[suprimido: la religión, que es]** el opio de los pueblos.

La adaptación manifiesta una clara intención de eliminar cualquier referencia al despido del señor Buey , probablemente porque se trata de un asunto relacionado con la actividad sindical:

EJEMPLO 1

Acto II, cuadro I, Gallimard, (pág. 61):

R.265: Béranger.- Je suis de l'avis de M. Botard. L'attitude de Mme Boeuf est vraiment touchante, elle a du cœur.

R.266: Monsieur Papillon.- J'ai un employé en moins, que je dois remplacer.

R.267: Béranger.- Vous croyez vraiment qu'il ne peut plus nous être utile ?

Acto II, cuadro I, Alonso, (pág. 27):

[tachado: R.265: Berenger.- Opino como el señor Botard. La actitud de la señora Buey, es conmovedora, tiene corazón.

R.266: Papillon.- Un empleado menos, y lo tengo que sustituir.

R.267: Berenger.- ¿Cree, realmente, que ya no nos puede ser útil ?]

EJEMPLO 2

Acto II, cuadro I, Gallimard, (pág. 62):

R.282: Botard.- Notre délégation s'oppose à ce que vous renvoyiez monsieur Boeuf, sans préavis.

R.283: Monsieur Papillon.- Ce n'est pas à moi de décider, nous verrons bien les conclusions de l'enquête.

Acto II, cuadro I, Alonso (pág. 28):

[tachado: R.282: Botard.- Nuestra delegación se opone a que usted despida al señor Buey sin advertirlo.

R.283: Papillon.- No soy yo quien decidirá. Ya veremos las conclusiones tras la investigación.]

En este registro, otras dos réplicas fueron desechadas, a nuestro juicio, porque hablan de « defensa del humanismo » y de « víctima universal », expresiones que los censores no dejarían de relacionar con los objetivos y preocupaciones del humanismo liberal, es decir con la cultura democrática:

EJEMPLO 1

Acto III, Gallimard, (pág. 83):

R.48: Béranger.- Comment pourrais-je ne pas y penser ! Ce garçon si humain, grand défenseur de l'humanisme ! Qui l'eût cru ! Lui, lui ! On se connaissait depuis... depuis toujours. Jamais, je ne me serais douté qu'il aurait évolué de cette façon. J'étais plus sûr de lui que de moi-même !... Me faire ça, à moi.

Acto III, Alonso, (pág. 6)/Trives (pág. 30):

R.48: Berenger.- ¿Cómo voy a dejar de pensar en ello ? ¡Hacerme eso a mí ! **[suprimido: Ese muchacho tan humano, un defensor acérrimo del humanismo. ¿Quién lo iba a imaginar ? ¡Él, él ! Nos conocimos desde... desde siempre. Nunca pude sospechar que iba a evolucionar así. Creía más en él que en mí mismo.]**

EJEMPLO 2

Acto III, Gallimard, (pág. 83):

R.48: Dudard.- Vous vous croyez le centre du monde, vous croyez que tout ce qui arrive vous concerne personnellement ! Vous n'êtes pas la cible universelle !

Acto III, Alonso (pág. 6)/Trives (pág. 30):

R.53: Dudard.- ¡Calma ! ¡Calma ! **[tachado: Se cree usted el ombligo del mundo. Usted cree que todo lo que sucede le concierne personalmente. ¡Usted no es la víctima universal !]**

Otro conjunto de enmiendas concierne a lo que se podría interpretar como una ofensa a la religión, y como una manifestación de anticlericalismo, en concreto, se hace referencia al papel coercitivo de la iglesia y de los casos de rinoceritis de dos cardenales -Mazarin, y el cardenal de Retz-:

EJEMPLO 1

Acto II, cuadro I, Gallimard, (pág. 48):

R.36: Botard.- Moi je travaille aussi le dimanche. Je n'écoute pas les curés qui vous font venir à l'église pour vous empêcher de faire votre boulot et de gagner votre pain à la sueur de votre front.

Acto II, cuadro I, Alonso, (pág. 6):

R.36: Botard.- Yo también trabajo los domingos. **[tachado: Yo no hago caso de los curas que te hacen ir a la Iglesia para impedirte que trabajes y te ganes tu pan con el sudor de tu frente.]**

EJEMPLO 2

Acto III, Gallimard, (pág. 93):

R.176: Dudard.- Mais non, mais non. Je n'irai pas jusque-là. Je suis tout simplement quelqu'un qui essaie de voir les choses en face, froidement. Je veux être réaliste. Je me dis aussi qu'il n'y a pas de vices véritables dans ce qui est naturel. Malheur à celui qui voit le vice partout. C'est le propre des inquisiteurs.

Acto III, Alonso, (pág. 21)/Trives, (pág. 32):

R.176: Dudard.- No, no. Yo no llegaré a tanto. Soy... Quiero ser realista. ¡Desgraciado el que ve el vicio en todo ! **[suprimido: Es lo propio de los inquisidores]**

EJEMPLO 3

Acto III, Gallimard, (pág. 99)

R.275: Daisy.- C'est une minorité déjà nombreuse qui va croissant. Mon cousin est devenu rhinocéros, et sa femme. Sans compter les personnalités: le cardinal de Retz...

R.276: Dudard.- Un prélat !

- R.277: Daisy.- Mazarin.
 R.278: Dudard.- Vous allez voir que ça va s'étendre dans d'autres pays.
 R.279: Bérenger.- Dire que le mal vient de chez nous !
 R.280: Daisy.- ... Et des aristocrates: le duc de Saint-Simon.
 R.281: Bérenger, *bras au ciel*.- Nos classiques !

En un primer nivel de lectura, cabe preguntarse cómo Daisy puede asociar personalidades del pasado con un fenómeno que les es posterior, como bien lo recuerda Bérenger cuando se exclama « Nos classiques ! ». Este anacronismo viene a plasmar el absurdo del diálogo así como el automatismo de un lenguaje que se origina en la formación semántica de una cadena cultural, ya que los personajes citados pertenecen todos al siglo XVII. Pero, además, esta unificación temporal de personajes que no son coetáneos los unos de los otros implica cierta eternidad de la situación y una posible repetición de la historia ¹¹.

En su traducción, Trives optó por sustituir los ejemplos históricos por referencias deportivas, y cambió el duque de Saint-Simon por el marqués de Santillana, un autor clásico castellano y, por tanto, más explícito en el inconsciente colectivo del público español:

Acto III, Trives, (pág. 34):

- R.275: Daisy.- Es una minoría muy numerosa que va creciendo. Mi primo y su mujer se han hecho rinocerontes. Sin contar las personalidades: el presidente del Sporting Club...
 R.276: Dudard.- ¡Un deportista !
 R.277: Daisy.- Bahamontes.
 R.278: Dudard.- Ya verá como se extiende por otros países.
 R.279: Berenguer.- Pensar que el mal nació en nuestro pueblo...
 R. 280: Daisy.- ... y aristócratas: el marqués de Santillana.
 R.281: Berenguer, *brazos al cielo*.- ¡Nuestros clásicos !

En su adaptación, José Luis Alonso reformó el texto de Trives, y a su vez sustituyó las personalidades del deporte por el ministro de asuntos exteriores de Bonaparte, aunque

¹¹ Un fenómeno similar se había detectado a propósito de *Las Sillas*, con las declaraciones de *La Vieja* al inicio de la obra: “*Allons, allons, mon chou, viens t’asseoir. Ne te penche pas, tu pourrais tomber dans l’eau. Tu sais ce qui est arrivé à François 1er. Faut faire attention*” en E. Ionesco. *Les Chaises*, op. cit., pág. 33.

no se debe olvidar que antes fue también obispo. Pero, al menos, su vínculo con el clero no era tan evidente:

Acto III, Alonso, (págs. 31-32):

R.275: Daisy.- Es una minoría muy numerosa que va creciendo. Mi primo y su mujer se han hecho rinocerontes. Sin contar las personalidades: el ministro de...

R.276: Dudard.- ¡Un ministro !

R.277: Daisy.- Talleyrand.

R.278: Dudard.- Ya verá, como se extiende por otros países.

R.279: Berenguer.- Pensar que el mal nació en nuestra ciudad..

R.280: Daisy.- ... y aristócratas: el marqués de Santillana.

R.281: Berenguer, *brazos al cielo*.- ¡Nuestros clásicos !

Nos queda por hablar de los cortes y cambios producidos en aquellos tramos que podían atentar contra los usos y las buenas costumbres. Se trata principalmente de la adicción al alcohol que, en particular, manifiesta Bérenger, las muestras de holgazanería, las frecuentes salidas de tono, y por último, las « presuntas » evocaciones erótico-amorosas . Como procedimos en los capítulos precedentes, los ejemplos que no citamos aquí, están reunidos en el Anexo II:

EJEMPLO 1

Acto III, Gallimard, (págs. 86-87):

R.78: Bérenger.- Jean ne buvait jamais d'alcool. Il le prétendait. C'est peut-être pour cela qu'il... c'est peut-être cela qui explique son attitude. (*Il tend un verre plein à Dudard.*) Vous n'en voulez vraiment pas ?

R.79: Dudard.- Non, non, jamais avant le déjeuner. Merci. *Bérenger vide son verre, continuant de le tenir à la main ainsi que la bouteille ; il tousse.*

R.80: Dudard.- Vous voyez, vous voyez, vous ne le supportez pas. Ça vous fait tousser.

[...]

R.86: Dudard.- [...] Je vous rappelle que vous précisiez vous-même que la meilleure façon de se défendre contre la chose c'est d'avoir de la volonté.

[...]

R.88: Dudard.- Eh bien, prouvez que vous en avez.

R.89: Bérenger.- Je vous assure que j'en ai...

R.90: Dudard.- ... Prouvez-le à vous-même, tenez, ne buvez plus de cognac... vous serez plus sûr de vous.

R.91: Bérenger.- Vous ne voulez pas me comprendre. Je vous répète que c'est tout simplement parce que cela préserve du pire que j'en prends, oui, c'est calculé. Quand il n'y aura plus d'épidémie, je ne boirai plus. J'avais déjà pris cette décision avant les événements. Je la reporte provisoirement !

R.92: Dudard.- Vous vous donnez des excuses.

R.93: Bérenger.- Ah oui, vous croyez ?... En tout cas, cela n'a rien à voir avec ce qui se passe.

R.94: Dudard.- Sait-on jamais ?

R.95: Bérenger, *effrayé*.- Vous le pensez vraiment ? Vous croyez que cela prépare le terrain ! Je ne suis pas alcoolique. (*Il se dirige vers la glace ; s'y observe.*) Est-ce par hasard... (*Il met la main sur sa figure, tâte son front par-dessus le bandage.*) Rien n'est changé, ça ne m'a pas fait de mal, c'est la preuve que ça a du bon... ou du moins que c'est inoffensif.

Acto III, Alonso, (págs. 10-11)

R.78: Berenguer.- **[tachado: Juan nunca bebía. Al menos eso decía él. Tal vez por eso... eso explica su actitud...]** (*Ofrece una copa*) ¿De veras, no quiere ?

Rs.79-80: Dudard.- No, no. Nunca antes de la comida.**[tachado: Berenguer bebe de un trago. Continúa con vaso y botella en la mano.]** ¿Lo ve, lo ve ? No lo soporta, le da tos.

[...]

R.86: Dudard.- Bueno, Bérenger. No sea usted ridículo. Usted mismo dice que es cuestión de voluntad.

R.87: Berenguer.- Claro, claro.

[tachado: R.88: Dudard.- Bueno, pues demuéstrelo.

R.89: Berenguer.- Le aseguro que la tengo.

R.90: Dudard.- Pruébesele a usted mismo... mire, no beba más coñac... así tendrá más seguridad en sí mismo.

R.91: Berenguer.- Usted no lo entiende. Lo hago porque me preserva de lo peor. Cuando se acabe la epidemia, no beberá más.

R.92: Dudard.- Se engaña a usted mismo.

R.93: Berenguer.- ¿Usted cree ?... Esto no tiene nada que ver con lo que está ocurriendo.

R.94: Dudard.- ¿Quién sabe !

R.95: Berenguer (*Asustado*) ¿Lo piensa sinceramente ? Usted cree que esto prepara el terreno. Yo no soy alcohólico. (*Se dirige al espejo y se observa*) ¿Por casualidad ? (*Palpa su cara y su frente*) Nada ha cambiado. Ya no me duele, lo que prueba que es bueno... o por lo menos inofensivo].

Esta última réplica da a entender que la propensión al alcohol, que pone de manifiesto el carácter débil de Bérenger, le convierte en la víctima predilecta de la rinoceritis. Esta misma idea se recoge en la adaptación de la réplica 94 del traductor de Nueva Visión, con la adición de un tramo nuevo al texto original:

EJEMPLO 2

Acto III, Nueva Visión, (pág. 95):

R.94: Dudard.- ¿Qué puede saber uno ? **[añadido: Si continúa bebiendo, en realidad –quizá lo interpreto mal- es porque cede simplemente a la tentación. Su explicación es una simple excusa. Flaquear en un punto puede arrastrarnos a flaquear en todos los otros... y entonces...]**

Otras dos réplicas suprimidas tienen en común que el señor Boeuf y Jean no pudieron levantarse para acudir a su trabajo, lo cual pudo ser entendido quizás como un mal ejemplo de holgazanería:

EJEMPLO 3

Acto II, cuadro I, Gallimard, (pág. 55):

R.147: Monsieur Papillon.- Alors, et votre mari ? Qu'est-ce qu'il lui est arrivé, il ne veut plus se déranger ?

R.148: Madame Boeuf, *haletante*.- [...]

Acto II, cuadro I, Alonso, (pág.17):

R. 147: Papillon.- ¿Y su esposo ? ¿Qué le ha ocurrido ? **[tachado: ¿No quiere molestarle ?]**

R.148: Señora Boeuf, **[tachado: Jadeante]**.

EJEMPLO 4

Acto II, cuadro II, Gallimard, (pág. 67):

R.23: Bérenger.- Vous êtes encore couché, vous n'êtes pas au bureau ? Excusez-moi, je vous dérange peut-être.

Acto II, cuadro II, Alonso, (pág. 38):

R.23: Berenguer.- **[tachado: ¿Está aún acostado ? ¿No ha ido a la oficina ?]** Perdóneme, tal vez le estoy molestando.

La evocación del psicoanálisis muy en boga en los años cincuenta y sesenta, y prohibido en España durante el Franquismo, tampoco podía eximirse de pasar por el filtro de la (auto)censura. En efecto, el descubrimiento de la existencia de procesos psíquicos inconscientes ordenados según leyes propias, distintas a las que gobiernan la experiencia consciente, no tenía cabida en un sistema represivo que no reconocía la libertad de expresión. Por tanto, una serie de réplicas, que pretenden dar una explicación psicoanalítica del origen o de las consecuencias del contagio -por ejemplo se atribuye la fácil alienación del señor Papillon al hecho de que era una persona con trastornos psicológicos-, fueron sistemáticamente evitadas:

EJEMPLO 5

Acto III, Gallimard, (pág. 91):

R.150: Dudard.- Qu'en savons-nous ? Il est difficile de connaître les raisons secrètes des décisions des gens.

R.151: Bérenger.- Ça doit être un acte manqué. Il avait des complexes cachés. Il aurait dû se faire psychanalyser.

R.152: Dudard.- Même si c'est un transfert, cela peut être révélateur. Chacun trouve la sublimation qu'il peut.

R.153: Bérenger.- Il s'est laissé entraîner, j'en suis sûr.

R.154: Dudard.- Cela peut arriver à n'importe qui ?

R.155: Bérenger.- A n'importe qui ? Ah non, pas à vous, n'est-ce pas, pas à vous ? Pas à moi !

R.156: Dudard.- Je l'espère.

Acto III, Alonso, (pág. 18):

(Supresión)

R.150: Dudard.- ¡Qué sabemos ! Es muy difícil conocer las razones secretas en las decisiones humanas.

R.151: Berenguer.- Debe ser una acción fracasada. Algún complejo oculto. Debíó ir al psicoanalista.

R.152: Dudard.- ¡Cada cual se sublima como puede !

R.153: Berenguer.- Se ha dejado convencer, estoy seguro.

R.154: Dudard.- ¡Eso puede ocurrirle a cualquiera !

R.155: Berenguer, (Asustado).- ¿A cualquiera ? ¡Ah, no ! ¿A que usted no ? ¿A que a mí tampoco ?

R.156: Dudard.- Eso espero.

EJEMPLO 6

Acto III, Gallimard, (pág. 85):

R.70: Bérenger.- Ça doit certainement laisser des traces ! Un tel déséquilibre organique ne peut pas ne pas en laisser...

R.71: Dudard.- C'est passager, ne vous en faites pas.

Acto III, Alonso, (pág. 9):

(Tachado)

R.70: Berenguer.- Alguna marca les dejará. Un desequilibrio orgánico así tiene que dejar...

R.71: Dudard.- Es pasajero, no se preocupe.

El último grupo de réplicas censuradas fueron las referentes al tema erótico-amoroso. Aunque, quizás las menos perniciosas, fueron persistentemente revisadas:

EJEMPLO 7

Acto II, cuadro I, Gallimard, (pág. 58):

R.203: Monsieur Papillon, *plaisantant amoureusement et caressant la joue de la dactylo*.- Je vous prendrai dans mes bras, et nous sauterons ensemble !

R.204: Daisy, *repoussant la main du Chef de Service*.- Ne mettez pas sur ma figure votre main rugueuse, espèce de pachyderme !

R.205: Monsieur Papillon.- Je plaisantais !

Acto II, cuadro I, Alonso, (pág. 22):

(Tachado)

R.203: Papillon, *bromeando*.- La tomaré en mis brazos y saltaremos juntos.

R.204: Daisy.- ¡No ponga en mi cara su mano arrugada !

R. 205: Papillon.- Estaba bromeando.

EJEMPLO 8

Acto II, cuadro II, Gallimard, (pág. 77):

R.226: Jean, *à peine distinctement*.- Chaud... trop chaud. Démolir tout cela, vêtements, ça gratte, vêtements, ça gratte. (*Il fait tomber le pantalon de son pyjama.*)

R.227: Bérenger.- Que faites-vous ? Je ne vous reconnais plus ! Vous, si pudique d'habitude !

Acto II, cuadro II, Alonso, (pág. 56):

R.226: Juan, **[tachado: Con dificultad]**.- Calor... Demasiado calor... Destruir todo eso. **[tachado: Ropa pica... ropa pica...**

R.227: Berenguer.- ¿Qué hace usted ? ¡Tan púdico siempre !]

EJEMPLO 9

Acto III, Gallimard, (pág. 105)

R.373: Bérenger.- [...] Tant que nous sommes ensemble, je ne crains rien, tout m'est égal. Ah ! Daisy, je croyais que je n'allais plus jamais pouvoir devenir amoureux d'une femme. (*Il lui serre les mains, les bras.*)

[...]

R.377: Bérenger, *balbutiant*.- Mon amour, ma joie ! ma joie, mon amour... donne-moi tes lèvres, je ne me croyais plus capable de tant de passion !

R.378: Daisy.- Sois plus calme, sois plus sûr de toi, maintenant.

R.379: Bérenger.- Je le suis, donne-moi tes lèvres.

R.380: Daisy.- Je suis très fatiguée, mon chéri. Calme-toi, repose-toi. Installe-toi dans le fauteuil. (*Bérenger va s'installer dans le fauteuil, conduit par Daisy.*)

Acto III, Alonso, (pág. 41):

R.373: Berenguer.- [...] Mientras estemos juntos, no temo nada. Todo me da igual. ¡Daisy ! **[tachado: (Le aprieta las manos, los brazos)]**

R.374: Daisy.- ¿Ves cómo todo es posible.

R.375: Berenguer.- ¡Cómo me gustaría hacerte feliz !

R.376: Daisy.- Si lo eres tú, lo seré yo.

R.377: Berenguer, **[tachado: (Balbuciente)]** ¡Amor mío, mi alegría ! **[tachado: ¡Mi alegría, mi amor ! ... dame tus labios]** Bésame. No me creí capaz de tanta pasión.

R.378: Daisy.- Cálmate, tienes que tener mayor seguridad en ti.

R.379: Berenguer.- La tengo. **[tachado: Dame tus labios]** Bésame otra vez.
R.380: Daisy.- **[tachado: Estoy cansada, cariño. Cálmate]** Amor mío, descansa. **[Instálate en la butaca]** Siéntate. (*Berenguer se instala en la butaca, conducido por Daisy.*)

3.2.1.3. La connivencia con el público.

Al fin y al cabo, el mecanismo de autocensura debía resultar frustrante para el creador. Sin embargo, en los debates publicados en *Primer Acto*, se habla a menudo del gran sentido de libertad con el que se trabajaba en realidad:

En suma la complicidad del público convertía las funciones en una especie de asamblea que en muchos casos sustituía una práctica política coherente, ya que a través del aplauso y del guiño amplios sectores se lavaban la mala conciencia de su inacción¹².

Junto a la censura venía el capítulo de las connivencias. Como todo el mundo sabe, « connivere » quiere decir guiñar el ojo. Hay autor de la época que afirma que él nunca utilizó el sistema cuando a todos aún hoy nos duelen los párpados. Se guiñaba muchísimo en aquel nuestro teatro. Quizás también la connivencia con el público se practicaba inconscientemente: había un código y el público acabó aprendiéndolo. Todo el mundo sabía quiénes eran los « escorpiones », el « Faraón » o el « Padre ». Era una semiótica que todos manejábamos ; es más, que incluso la censura conocía y que hasta ciertos límites toleraba¹³.

De esa forma quedaba muy claro que un régimen dictatorial siempre tiene un límite, y que los lenguajes de creación en cualquier terreno son infinitos para burlarlo. De hecho, la creación de claves simbólicas y eufemismos eran a veces mucho más contundentes que cualquier arenga panfletaria. Asimismo, en la traducción de Trives hemos detectado algunas indirectas verbales que remiten a la represión vivida por el pueblo español, así, por ejemplo, se menciona una « casa de fieras » en vez de un jardín zoológico, se dice que es mejor hablar de fútbol que de rinoceritis, o se confunde, en otra ocasión, el « partido judicial » con el partido político:

¹² G. Heras (Tábano). “Sobre autocensuras y metalenguaje”, *Primer Acto* nº 184, abril-mayo 1980, pág. 99.

¹³ M. P. Cassaux. “La censura y otros demonios”, *Primer Acto* nº 184, abril-mayo 1980, pág. 91.

EJEMPLO 1

Acto I, Gallimard, (pág. 20):

R.171: Jean, *continuant*.- ... car il n'y a plus de jardin zoologique dans notre ville depuis que les animaux ont été décimés par la peste... il y a fort longtemps...

Acto I, Trives, (pág. 12):

R.171: Juan, *continuando*.- Pero no hay la tal casa de fieras en nuestra ciudad.

EJEMPLO 2

Acto I, Gallimard, (pág. 20):

R.175: Jean.- Vous savez bien que la mairie a interdit aux nomades de séjourner sur le territoire de la commune... [...]

Acto I, Trives, (pág. 12):

R.175: Juan.- Sabe muy bien que el Ayuntamiento tiene prohibido que acampen los nómadas en todo el partido...

EJEMPLO 3

Acto I, Gallimard, (pág. 22):

R.214: Bérenger.- Bon, d'accord. Un rhinocéros en liberté, ça n'est pas bien.

R.215: Jean.- Cela ne devrait pas exister.

R.216: Bérenger.- C'est entendu. Cela ne devrait pas exister. C'est même une chose insensée. Bien. Pourtant, ce n'est pas une raison de vous quereller avec moi pour ce fauve. Quelle histoire me cherchez-vous à cause d'un quelconque périssodactyle qui vient de passer tout à fait par hasard, devant nous ? Un quadrupède stupide qui ne mérite même pas qu'on en parle ! Et féroce en plus... Et qui a disparu aussi, qui n'existe plus. On ne va pas se préoccuper d'un animal qui n'existe pas. Parlons d'autre chose, mon cher Jean, parlons d'autre chose, les sujets de conversation ne manquent pas...

Acto I, Trives, (pág. 13):

R.214: Berenguer.- Bueno, de acuerdo.

R.215: Juan.- Eso no debiera ocurrir.

R.216: Berenguer.- Eso no debiera ocurrir. De acuerdo. Hablemos de foot-ball, mi querido amigo,, hablemos de foot-ball. Así no corremos peligro...

La indirecta de Trives no fue respetada por Alonso en su versión escénica que resuelve aquí el tramo original en un comentario inocuo:

Acto I, Alonso, (pág. 18):

Rs. 214 +216: Berenguer.- Bueno, de acuerdo. Hablemos de otra cosa. No faltarán temas de conversación...

(R.215 suprimida).

Otro tipo de modificaciones se llevaron a cabo en vista a « re-crear » el texto francés y adaptarlo a los criterios estéticos que los distintos traductores consideraban correspondían al público al que la obra se dirigía.

Hablaremos a continuación de la intención de José Luis Alonso de construir un diálogo tradicional restando al texto la mimesis crítica del lenguaje cotidiano propia de la estética del absurdo, así como de la frecuente adaptación, de los juegos verbales y de las referencias socio-culturales.

3.3. LAS ADAPTACIONES EN LA VERSIÓN ESCÉNICA DE JOSÉ LUIS ALONSO.

3.3.1. LA SUPRESIÓN DE LOS PARLOTEOS PROPIOS DE LAS « ESCENAS DE ATMÓSFERA ».

Según la terminología que fija Paul Vernois, las « escenas de atmósfera » son fragmentos de actos, generalmente bastante largos, que se caracterizan por la intervención de personajes muy diversos, y que corresponden esencialmente a los dos primeros cuadros de *Rinoceronte* -la escena exterior del primer acto, y la escena de la oficina del segundo acto-. Ofrecen conversaciones inicialmente bien organizadas en las que una asamblea rudimentaria de personajes tipificados se entrega a todas las aberraciones de una discusión meramente formal que acaba embrollándose:

Nouvelle forme de théâtre dans le théâtre, la scène d'atmosphère assure à chaque personnage un public sur la scène même: elle montre une parade à la fois burlesque et significative avec des personnages fixes qui rejouent sans le savoir la *Commedia dell'Arte*, à la différence près qu'ils connaissent les paroles de leur rôle mais ignorent le sens de leur action. La scène d'atmosphère n'a pas, en effet, la souple incertitude de la vie: elle ne propose que l'agitation d'hommes mécanisés parce que conditionnés, donc de marionnettes. [...] Par sa phénoménologie burlesque elle est divertissement qui laisse un goût d'amertume. Elle épouse le mouvement vif de l'existence grégaire pour mieux en dénoncer après coup l'inanité et la forfanterie. Elle communique un étourdissement au public en le priant de n'en point être dupe. Elle trouve donc sa justification dans les perspectives conceptuelles du dramaturge comme dans ses calculs esthétiques. Elle donne en spectacle l'étouffement de la vie moderne ou la nocivité des slogans, maintenant ainsi dans la trame de la pièce un leitmotiv burlesque que la vacuité du langage tendrait à chasser¹⁴.

¹⁴ P. Vernois (1972). *Op. cit.*, pág. 184.

En suma, los efectos cómicos producidos por la acumulación de clichés, la ambigüedad del vocabulario, los deslizamientos semánticos y los juegos de asonancia y de aliteración que conformaban la materia del diálogo de *La Cantante calva* vuelven a aparecer en *Rinoceronte* para significar, de forma burlesca, la disolución del lenguaje, secuela de la imposibilidad de comunicación, de la renuncia del ser humano a pensar por sí mismo, y de su consecuente alienación social.

Quizás persiguiendo el objetivo de simplificar la comprensión del texto, José Luis Alonso lo despoja de sus segmentos más enrevesados (Ejemplo 1), y suprime las conversaciones cruzadas, donde la réplica de un personaje puede ser al mismo tiempo la respuesta del interlocutor a quien se dirige, y el pretexto a la respuesta que emite otro personaje que lleva un tema distinto de conversación con otra pareja:

EJEMPLO 1

TACHADO

Acto II, cuadro I, Alonso, (pág. 11):

R.82: Botard.- Están de acuerdo los dos para tomarnos el pelo.

R.83: Dudard.- Creo que, más bien tenía dos cuernos, según he oído decir.

R.84: Botard.- Tendrá que ponerse de acuerdo.

R.85: Papillon.- Bueno, acabemos, señores. El tiempo vuela.

R.86: Botard.- Usted señor Berenger, ¿vió un rinoceronte o dos ?

R.87: Berenger.- Pues... es decir...

R.88: Botard.- ¡Ni lo sabe !

R.89: Berenger.- Pues lo que son las cosas.

R.90: Botard.- Todo esto es muy vago.

R.91: Daisy.- ¡Qué barbaridad !

EJEMPLO 2

SUPRIMIDO

Acto I, Gallimard, (pág. 17):

R.113: L'Épicier, à la Ménagère.- J'en ai, c'est pas ça qui manque !

R.114: Jean, à Bérenger.- Dites, qu'est-ce que vous en dites ?

R.115: L'Épicier, à la Ménagère.- Et du bon !

R.116: Le Patron, à la Serveuse.- Ne perdez pas votre temps !

R.117: Bérenger, à Jean.- De quoi parlez-vous ?

R.118: L'Épicière, à l'Épicier.- Va donc lui porter une autre bouteille !

R.119: Jean, à Bérenger.- Du rhinocéros, voyons, du rhinocéros !

R.120: L'Épicier, à la Ménagère.- J'ai du bon vin, dans des bouteilles incassables !

R.121: Le Logicien, caressant le chat dans ses bras.- Minet ! minet ! minet !

EJEMPLO 3

SUPRIMIDO

Acto I, Gallimard, (págs. 28-29):

R.337: Bérenger, à *Jean*.- Vous avez raison !

R.338: Le Vieux Monsieur, au *Logicien*.- Il peut y avoir un chat à cinq pattes...

R.339: Jean, à *Bérenger*.- Vous le dites vous-même.

R.340: Le Vieux Monsieur, au *Logicien*.- Et un autre chat à une patte. Mais alors seront-ils toujours des chats ?

R.341: Le Logicien, au *Vieux Monsieur*.- Pourquoi pas ?

R.342: Jean, à *Bérenger*.- Au lieu de dépenser tout votre argent disponible en spiritueux, n'est-il pas préférable d'acheter des billets de théâtre pour voir un spectacle intéressant ? Connaissez-vous le théâtre d'avant-garde, dont on parle tant ? Avez-vous vu les pièces de Ionesco ?

R.343: Bérenger, à *Jean*.- Non, hélas ! J'en ai entendu parler seulement.

R.344: Le Vieux Monsieur, au *Logicien*.- En enlevant les deux pattes, sur huit, des deux chats...

R.345: Jean, à *Bérenger*.- Il en passe une, en ce moment. Profitez-en.

R.346: Le Vieux Monsieur.- Nous pouvons avoir un chat à six pattes...

R.347: Jean.- Ce sera une excellente initiation à la vie artistique de notre temps.

R.348: Le Vieux Monsieur, au *Logicien*.- Et un chat, sans pattes du tout.

EJEMPLO 4

SUPRIMIDO

Acto I, Gallimard, (págs. 29-30):

R.357: Jean.- Vous voyez bien !

R.358: Le Vieux Monsieur, au *Logicien*.- Pas logique ?

R.359: Bérenger.- Dès cet après-midi, j'irai au musée municipal. Pour ce soir, j'achète deux places au théâtre. M'accompagnez-vous ?

R.360: Le Logicien, au *Vieux Monsieur*.- Car la justice, c'est la logique.

R.361: Jean, à *Bérenger*.- Il faudra persévérer. Il faut que vos bonnes intentions durent.

R.362: Le Vieux Monsieur, au *Logicien*.- Je saisis. La justice...

EJEMPLO 5

SUPRIMIDO

Acto I, Gallimard, (págs. 38-39):

R.543: Le Patron, à *l'Épicière*.- Votre mari a raison, le rhinocéros d'Asie a deux cornes, celui d'Afrique doit en avoir deux, et vice versa.

R. 544: Bérenger, à *part*.- Il ne supporte pas la contradiction.

R.545: Le Vieux Monsieur, au *Patron*.- Vous faites erreur, mon ami.

R.546: Le Patron, au *Vieux Monsieur*.- Je vous demande bien pardon !...

R.547: Bérenger, à *part*.- La colère est son seul défaut.

R. 548: L'Épicière, de sa fenêtre, au *Vieux Monsieur*, au *Patron* et à *l'Épicier*.- Peut-être sont-ils tous les deux pareils.

R.549: Bérenger, à *part*.- Dans le fond, il a un coeur d'or, il m'a rendu d'innombrables services.

R.550: Le Patron, à l'Épicière.- L'autre ne peut qu'en avoir une, si l'un en a deux.

R.551: Le Vieux Monsieur.- Peut-être c'est l'un qui en a une, c'est l'autre qui en a deux.

3.3.2. SUPRESIÓN DE LOS ENCADENAMIENTOS DE RÉPLICAS DESARTICULADAS Y RECURRENTES.

En la obra se produce un distanciamiento por medio del lenguaje cuando se concatenan frases desarticuladas y recurrentes cuya multiplicación automática preludia la proliferación de los rinocerontes. El director de escena prescindió de aquellos segmentos caracterizados por una cadena semántica de términos que se repiten como eco y que nos alejan, de este modo, del tema central de la conversación cuyo seguimiento se ve entorpecido:

EJEMPLO 1

Acto I, Gallimard, (págs. 20-21):

[R.181: Jean.- (...) Je vous tiens pour incapable de parler sérieusement¹⁵.]

R.182: Bérenger.- Aujourd'hui, aujourd'hui seulement... À cause de... parce que je... (*Il montre sa tête d'un geste vague.*)

R.183: Jean.- Aujourd'hui, autant que d'habitude !

R.184: Bérenger.- Pas autant, tout de même.

R.185: Jean.- Vos mots d'esprit ne valent rien !

R.186: Bérenger.- Je ne prétends nullement...

R.187: Jean, *l'interrompant*.- Je déteste qu'on se paie ma tête !

R.188: Bérenger, *la main sur le coeur*.- Je ne me permettrai jamais, mon cher Jean...

R.189: Jean, *l'interrompant*.- Mon cher Bérenger, vous vous le permettez...

R.190: Bérenger.- Non, ça non, je ne me le permets pas.

R.191: Jean.- Si, vous venez de vous le permettre !

R.192: Bérenger.- Comment pouvez-vous penser...

R.193: Jean, *l'interrompant*.- Je pense ce qui est !

R.194: Bérenger.- Je vous assure...

[...]

R.196: Bérenger.- Vraiment, vous êtes têtue.

R.197: Jean.- Vous me traitez de bourrique, par-dessus le marché. Vous voyez bien, vous m'insultez.

[...]

R.201: Jean.- Il y a des choses qui viennent à l'esprit même de ceux qui n'en ont pas.

R.202: Bérenger.- Cela est impossible.

¹⁵ Añadimos el final de esta réplica, para que se entienda la respuesta de Bérenger.

- R.203: Jean.- Pourquoi cela est-il impossible ?
 R.204: Bérenger.- Parce que c'est impossible.
 R.205: Jean.- Expliquez-moi pourquoi cela est impossible, puisque vous prétendez être en mesure de tout expliquer...
 R.206: Bérenger.- Je n'ai jamais prétendu une chose pareille.
 R.207: Jean.- Alors, pourquoi vous en donnez-vous l'air ! Et, encore une fois, pourquoi m'insultez-vous ?

Con frecuencia, el automatismo es traducido por diversas formas estereotipadas como son los esloganes políticos, las frases leitmotivs, las fórmulas publicitarias y los refranes. Manifiestan la universal capitulación del pensamiento individual frente a la opresión insidiosa de la costumbre y de los sistemas ideológicos. Con este lenguaje, el dramaturgo anima al espectador a distanciarse de la realidad para juzgarla y condenarla. En este segundo caso de omisión, los estereotipos caricaturizan el diálogo en el que los personajes reaccionan, cada uno a su vez, sobre el tema del « Asiático », esgrimiendo los términos propios del racismo o del antiracismo, sin prestar la menor atención a la « Ménagère », que lamenta la muerte de su gato. Además de tratarse de un tema de conversación un tanto polémico, vamos observando como las salidas de tono son sistemáticamente evitadas:

EJEMPLO 2

Acto I, Gallimard , (pág. 37)

- R.509: La Ménagère, *même jeu*.- Il nous aimait tellement ! (*Elle sanglote.*)
 R.510: Daisy.- Voyons, monsieur Bérenger, voyons, monsieur Jean...
 R.511: Le Vieux Monsieur.- J'ai eu des amis asiatiques. Peut-être n'étaient-ils pas de vrais Asiatiques...
 R.512: Le Patron.- J'en ai connu des vrais.
 R.513: La Serveuse, *à l'Épicière*.- J'ai eu un ami asiatique.
 R.514: La Ménagère, *même jeu*.- Je l'ai eu tout petit !
 R.515: Jean, *toujours hors de lui*.- ils sont jaunes ! jaunes ! très jaunes !
 R.516: Bérenger, *à Jean*.- En tout cas, vous, vous êtes écarlate !
 R.517: L'Épicière, *de la fenêtre, et La serveuse*.- Oh !
 R.518: Le Patron.- Ça tourne mal !

Como señala Ahmad Kamyabi Mask, estas series repetitivas reflejan la soledad humana resultante de la imposibilidad de comunicarse a través del lenguaje:

On dirait qu'il y a une résonance des paroles, comme une sorte d'écho dans les montagnes, parmi les pierres ; on entend la même phrase ou le même mot que l'on prononce. La réponse n'existe pas, ou bien la réponse c'est la question. Dans le montage, on a l'impression qu'il y a des gens qui se moquent de nous,

ils nous imitent et cela nous fait peur. C'est effrayant de n'entendre que nos propres voix. Si on ne parle pas, on peut penser, on peut rêver et ne pas être seul, mais quand on parle, on sort de son « moi » pour être avec l'autre et lorsque l'autre n'est que la résonance de nous-mêmes, nous nous sentons seuls. Dans *Rhinocéros*, les personnages secondaires ou personnages-rouages ne sont que des pierres dures et sans esprit qui répètent et imitent les autres¹⁶.

En otro ejemplo (el último) de supresión, asistimos a otra escena de coreografía verbal donde las palabras desvinculadas de la realidad rebotan de un personaje a otro. El intercambio entre Bérenger y Jean, que juega con la expresión « rêver debout et rêver assis », nos hace perder el hilo de la conversación que versaba sobre el origen del rinoceronte. Al repetir la expresión, Ionesco le otorga un nuevo significado: la expresión original « vous dormez debout » ha cambiado por « vous rêvez debout » juntando bajo un mismo término el estado físico y mental de Bérenger que está cansado -bosteza-, y que, a la vez, sueña al decir que el rinoceronte se ha escapado del jardín zoológico:

Acto I, Gallimard, (págs. 19-20):

R.161: Jean.- Vous rêvez debout !

R.162: Bérenger.- Je suis assis.

R.163: Jean.- Assis ou debout, c'est la même chose.

R.164: Bérenger.- Il y a tout de même une différence.

R.165: Jean.- Il ne s'agit pas de cela.

R.166: Bérenger.- C'est vous qui venez de dire que c'est la même chose, d'être assis ou debout...

R.167: Jean.- Jean.- Vous avez mal compris. Assis ou debout, c'est la même chose, quand on rêve !...

R.168: Bérenger.- Eh oui, je rêve... La vie est un rêve.

R.169: Jean, *continuant*.- ... Vous rêvez quand vous dites que le rhinocéros s'est échappé du jardin zoologique...

R.170: Bérenger.- J'ai dit: peut-être...

3.4. OTROS TIPOS DE ADAPTACIÓN.

Por último, hablaremos de la labor de adaptación que fue llevada en el conjunto de las traducciones. En primer lugar, trataremos de la restitución por Trives de una nota de color local, y otra, de exostismo, presentes en dos réplicas del texto original, y que el traductor tuvo a bien ajustar. En segundo lugar, veremos la recreación que, en algunos casos, se hizo de juegos verbales y de referencias literarias que, subrepticamente, Ionesco acostumbra infiltrar en su texto.

¹⁶ A. Kamyabi Mask (1990). *Op. cit.*, pág. 201.

3.4.1. DOS ADAPTACIONES MENORES DE TRIVES.

Aunque se trate de ajustes poco relevantes en la labor de traducción, nos pareció que no debíamos pasarlos por alto, dado el carácter peculiar y gracioso de las expresiones. En el primer caso -acto I- desde el exterior de su comercio, el Tendero, que parece pregonar su mercancía, anuncia: « J'ai aussi des poireaux »¹⁷. Lo cual ratifica su mezquino sentido comercial que le mueve a vender lo más común e insípido de sus existencias. A su vez, Trives debió considerar que, al resolver la expresión como « Tengo un chorizo super »¹⁸, acentuaba su comicidad. En el segundo caso -acto I-, Jean reprende a Berenguer, que cree en la existencia de bosques pantanosos en los alrededores, a lo cual replica. «Notre province est surnommée: « La petite Castille » tellement elle est désertique ! »¹⁹. Con toda seguridad, para restituir en el contexto castellano la nota de exotismo, Trives adaptó la frase como: « ¡A nuestra provincia se la conoce por el Sahara europeo de tan desértica como es ! »²⁰.

3.4.2. LA DIFÍCIL ADAPTACIÓN DE LOS JUEGOS VERBALES.

Uno de los juegos de palabras muy apreciado por el dramaturgo consiste en tomar un término en un sentido tan literal que recibe otro significado. Por ejemplo, en la frase « venez madame, on va le mettre en boîte »²¹, Ionesco emplea la expresión figurada « mettre en boîte » -tomar el pelo-, en vez de « mettre en bière » -poner en el féretro- aplicándola al gato muerto; por tanto, la reacción de la « Ménagère » « (*sanglotant éperdument*).- Jamais ! jamais ! » puede implicar tanto su negativa a que su gato esté sepultado como a que esté burlado. La duplicidad de la expresión no encontró equivalencia en las distintas versiones que se limitaron a reproducir el sentido propio:

¹⁷ E. Ionesco (1963). *Op. cit.*, pág. 17.

¹⁸ *Primer Acto* nº 18, dic. 1960, pág. 11.

¹⁹ E. Ionesco (1963). *Op. cit.*, pág. 20.

²⁰ *Primer Acto* nº 18, dic. 1960, pág. 12.

²¹ E. Ionesco (1963). *Op. cit.*, pág. 38.

Trives (pág. 17), Alonso (pág. 41): Venga, señora, vamos a meterlo en la caja.

Nueva Visión (pág. 40): Venga, señora, vamos a ponerlo en una caja.

Losada (pág. 37), Llácer (pág. 634), Salabert (pág. 61): Venga, señora, vamos a meterlo en la caja.

Instituto del Libro (pág. 38): Venga, señora, lo vamos a envasar.

Tarrida (pág. 179): Vingui, senyora, que el posarem a la caixa.

El resultado infructuoso de la traducción nos hizo indagar, en este caso, sobre las expresiones que presentaran una relación con la expresión « mettre en boîte ». Se nos ocurrió que quizás « archivar un asunto », es decir, « guardar documentos en un archivo », y por extensión, « dar por terminado un asunto, o dejar de ocuparse de él » -definición del *Diccionario de uso del español*, de María Moliner- podría aplicarse al trágico destino del gato, y reproducir la connotación expeditiva y burlona de la expresión francesa «mettre en boîte ». Lo cual daría: « Venga, señora, archivemos este asunto ». También la acepción de « encajar » en el sentido de « reaccionar después de una desgracia o contratiempo y recuperar la tranquilidad » -definición de María Moliner- podría resolver el enunciado como « Venga, señora, hay que saber encajar esto ».

Finalmente los problemas de incomunicación en el diálogo pueden nacer de una homonimia fonética. Al determinar las circunstancias de la irrupción del rinoceronte, Bérenger crea una rima « Jean-gens » -« J'étais à côté de mon ami Jean !... Il y avait d'autres gens »²²- que provoca la reacción ambigua de Botard -que contesta: « Vous bafouillez, ma parole»-, motivada por la rima que parece repetir dos veces la misma cosa. De hecho, aquella rima tiene cierto carácter profético, dado que Jean se coloca de este modo al mismo nivel que los demás personajes, y viceversa. La uniformación rinocérica está ya anunciada.

La traducción de esta rima tampoco tuvo mucho éxito, y no consistió más que en una reproducción literal de la réplica. En todo caso únicamente el catalán llegaría a

²² *Op. cit.*, pág. 51.

mantener la rima sin grandes esfuerzos, al disponer de un vocablo -gent- de pronunciación similar a la francesa:

Trives (pág. 21), Alonso (pág. 10): Estaba con mi amigo Juan. Y había otras personas.

Losada (pág. 49), Llácer (pág. 648), Salabert (pág. 83): Estaba al lado de mi amigo Juan... ¡Y había otras personas !

Nueva Visión (pág. 55): ¡Estaba con mi amigo Juan !... Y había otras personas.

Instituto del Libro (pág. 112): ¡Yo estaba con mi amigo Jean ! Y había además otras personas.

Tarrida (pág. 199): Estava al costat del meu amic Jean... Hi havia més gent.

La réplica « J'étais à côté de mon ami Jean !... Il y avait d'autres gens » nos hizo pensar en el refrán « ¿dónde va Vicente ?, donde va la gente. », que indica que alguien o la mayoría de la gente se limita a hacer lo que hacen los demás. En cualquier caso, este dicho puede remitir fácilmente al fenómeno de masificación y de uniformación denunciado en la obra ; además el formalismo de la sentencia popular que adaptaríamos como: «Estaba con mi amigo Juan que siempre está donde está la gente », prepara también la respuesta de Botard « *vous bafouillez, ma parole* ».

3.4.3. LA ADAPTACIÓN DE LAS REFERENCIAS LITERARIAS.

Como hemos señalado para *La Cantante calva* y para *Las Sillas*, también en *Rinoceronte* algunas frases imitan célebres citas literarias. Tales son « Pensez et vous serez »²³, es un eco del célebre dicho de Descartes, «Je pense donc je suis » (« Pienso luego existo » en español), y, « Mais comment peut-on être rhinocéros ? »²⁴, que nos recuerda la exclamación de Montesquieu, « Comment peut-on être Persan ! ».

La reproducción de la cita de Descartes se logra en algunas versiones, consciente o inconscientemente, de manera plena y la comprobación de alguna variante no deja la frase de la famosa sentencia. No obstante, aunque el segundo ejemplo no plantea ningún problema de traducción, la referencia a Montesquieu es más sutil de averiguar, quizás

²³ *Op. cit.*, pág. 25.

²⁴ *Op. cit.*, pág. 100.

porque está menos presente en el patrimonio cultural español²⁵. Veamos pues los resultados:

EJEMPLO 1

Acto I, Gallimard, (pág. 25):

R.258: Jean.- [...] Pensez, et vous serez.

Trives (pág. 13), Alonso (pág. 23):

¡Piense y realícese !

Nueva Visión, (pág. 26):

Piense y será.

Losada (pág. 25), Llácer (pág. 702):

Piensa, y serás.

Instituto del Libro, (pág. 82):

Piense y existirá.

Salabert, (pág. 37):

Piense, y será.

Tarrida (pág. 157):

Pensa i existiràs.

EJEMPLO 2

Acto III, Gallimard, (pág. 100):

R.302: Bérenger.- Mais comment peut-on être rhinocéros ?

Trives (pág. 35), Alonso (pág. 33):

¿Pero cómo se hace uno rinoceronte ?

Losada (pág. 93), Llácer (pág. 702), Salabert (pág. 172):

Pero ¿cómo se puede ser rinoceronte ?

Nueva Visión (pág. 109):

¿Pero cómo se puede ser rinoceronte ?

Instituto del Libro (pág. 173):

Pero ¿cómo se puede ser rinoceronte ?

²⁵ Es más conocida en los ambientes latinoamericanos.

Tarrida (pág. 278):
Però com es pot ser un rinoceront !

En conclusión consideramos que las desviaciones de Trives no son acertadas, y que, en general, la mejor traducción consistió en respetar la literalidad de las frases.

3.4.4. LA ADAPTACIÓN DEL MONÓLOGO FINAL EN LA VERSIÓN ESCÉNICA DE JOSÉ LUIS ALONSO.

Para facilitar el cotejo del texto francés con su adaptación al castellano, hemos dividido el texto en siete períodos, señalando los puntos de inflexión que van marcando el constante cambio de actitud del personaje. Estas etapas coinciden a menudo con una acotación que describe el movimiento que realza el cambio experimentado.

Acto III, Gallimard, (págs. 115-117):

R.561: Bérenger, *se regardant toujours dans la glace*.- Ce n'est tout de même pas si vilain que ça, un homme. Et pourtant, je ne suis pas parmi les plus beaux ! Crois-moi, Daisy ! (*Il se retourne.*) Daisy ! Daisy ! Où es-tu, Daisy ?

Está hablando consigo mismo, cuando, de repente, toma conciencia de que Daisy se fue en su decisión de reunirse con la manada.

1. Tu ne vas pas faire ça ! (*Il se précipite vers la porte.*) Daisy ! (*Arrivé sur le palier, il se penche sur la balustrade.*) Daisy ! remonte ! reviens, ma petite Daisy ! Tu n'as même pas déjeuné ! Daisy, ne me laisse pas tout seul ! Qu'est-ce que tu m'avais promis ! Daisy ! Daisy ! (*Il renonce à l'appeler, fait un geste désespéré et rentre dans sa chambre.*)

Cuando vuelve a su habitación, este tramo plasma su meditación sobre el fracaso de su vida en pareja.

2. Évidemment. On ne s'entendait plus. Un ménage désuni. Ce n'était plus viable. Mais elle n'aurait pas dû me quitter sans s'expliquer. (*Il regarde partout.*) Elle ne m'a pas laissé un mot. Ça ne se fait pas. Je suis tout à fait seul maintenant. (*Il va fermer la porte à clé, soigneusement, mais en colère.*)

En este momento de absoluta soledad manifiesta una primera reacción de resistencia seguido de un breve momento de desaliento: « La situation est intenable ».

3. On ne m'aura pas, moi. (*Il ferme soigneusement les fenêtres.*) Vous ne m'aurez pas, moi. (*Il s'adresse à toutes les têtes de rhinocéros.*) Je ne vous suivrai pas, je ne vous comprends pas ! Je reste ce que je suis. Je suis un être humain. Un être humain. (*Il va s'asseoir dans le fauteuil.*) **La situation est**

absolument intenable. C'est ma faute, si elle est partie. J'étais tout pour elle. Qu'est-ce qu'elle va devenir ? Encore quelqu'un sur la conscience. J'imagine le pire, le pire est possible. Pauvre enfant abandonnée dans cet univers de monstres ! Personne ne peut m'aider à la retrouver, personne, car il n'y a plus personne. (*Nouveaux barrissements, courses éperdues, nuages de poussière.*) Je ne veux pas les entendre. Je vais mettre du coton dans les oreilles. (*Il se met du coton dans les oreilles et se parle à lui-même, dans la glace.*)

Se vuelve a oír el fragor producido por los rinocerontes. Observa que no hay otra solución que convencerles, hablándoles. Este primer acercamiento a los paquidermos va acompañado de la pérdida de conciencia de su identidad lingüística: « Mais quelle langue je parle ? »

4. Il n'y a pas d'autre solution que de les convaincre, les convaincre, de quoi ? Et les mutations sont-elles réversibles ? Hein, sont-elles réversibles ? Ce serait un travail d'Hercule, au-dessus de mes forces. D'abord, pour les convaincre, il faut leur parler. Pour leur parler, il faut que j'apprenne leur langue. Ou qu'ils apprennent la mienne ? Mais quelle langue est-ce que je parle ? Quelle est ma langue ? Est-ce du français, ça ? Ce doit être du français ? Mais qu'est-ce que du français ? On peut appeler ça du français, si on veut, personne ne peut le contester, je suis seul à le parler. Qu'est-ce que je dis ? Est-ce que je me comprends, est-ce que je me comprends ? (*Il va vers le milieu de la chambre.*) Et si, comme me l'avait dit Daisy, si c'est eux qui ont raison ? (*Il se retourne vers la glace.*)

A este momento de flaqueza sigue un destello de lucidez -« Un homme n'est pas laid »-, y al contemplar las fotos que saca del armario, se reconoce en todas ellas, asumiendo la responsabilidad de la salvación de la humanidad.

5. Un homme n'est pas laid, un homme n'est pas laid ! (*Il se regarde en passant la main sur sa figure.*) Quelle drôle de chose ! À quoi je ressemble alors ? À quoi ? (*Il se précipite vers un placard, en sort des photos, qu'il regarde.*) Des photos ! Qui sont-ils tous ces gens-là ? Papillon, ou Daisy plutôt ? Et celui-là, est-ce Botard ou Dudard, ou Jean ? ou moi, peut-être ! (*Il se précipite de nouveau vers le placard d'où il sort deux ou trois tableaux.*) Oui, je me reconnais ; c'est moi, c'est moi ! (*Il va raccrocher les tableaux sur le mur du fond, à côté des têtes des rhinocéros.*) C'est moi, c'est moi. (*Lorsqu'il accroche les tableaux, on aperçoit que ceux-ci représentent un vieillard, une grosse femme, un autre homme. La laideur de ces portraits contraste avec les têtes des rhinocéros qui sont devenues très belles. Béranger s'écarte pour contempler les tableaux.*)

Pero enseguida vuelven los remordimientos por su incapacidad de transformarse. Se compara con ellos, reconociendo su superioridad física y espiritual por lo que intenta imitarlos. Fracasa en su intento, y en un último gesto de desesperación decide no capitular.

6. Je ne suis pas beau, je ne suis pas beau. (*Il décroche les tableaux, les jette comme je voudrais être comme eux. Je n'ai pas de corne, hélas ! Que c'est laid, un front plat. Il m'en faudrait une ou deux, pour rehausser mes traits tombants. Ça viendra peut-être, et je n'aurai plus honte, je pourrai aller tous les retrouver. Mais ça ne pousse pas ! (Il regarde les paumes de ses mains.) Mes mains sont moites. Deviendront-elles rugueuses ? (Il enlève son veston, défait sa chemise, contemple sa poitrine dans la glace.) J'ai la peau flasque. Ah, ce corps trop blanc, et poilu ! Comme je voudrais avoir une peau dure et cette magnifique couleur d'un vert sombre, une nudité décente, sans poils, comme la leur ! (Il écoute les barrissements.) Leurs chants ont du charme, un peu âpre, mais un charme certain ! Si je pouvais faire comme eux. (Il essaie de les imiter.) Ahh, Ahh, Brr ! Non, ça n'est pas ça ! Essayons encore, plus fort ! Ahh, Ahh, Brr ! non, non, ce n'est pas ça, que c'est faible, comme cela manque de vigueur ! Je n'arrive pas à barrir. Je hurle seulement. Ahh, Ahh, Brr ! Les hurlements ne sont pas des barrissements ! Comme j'ai mauvaise conscience, j'aurais dû les suivre à temps. Trop tard maintenant ! Hélas, je suis un monstre, je suis un monstre. Hélas, jamais je ne deviendrai rhinocéros, jamais, jamais ! Je ne peux plus changer. Je voudrais bien, je voudrais tellement, mais je ne peux pas. Je ne peux plus me voir. J'ai trop honte ! (Il tourne le dos à la glace.) Comme je suis laid ! Malheur à celui qui veut conserver son originalité ! (Il a un brusque sursaut.)*)

7. Eh bien tant pis ! Je me défendrai contre tout le monde ! Ma carabine, ma carabine ! (*Il se retourne face au mur du fond où sont fixées les têtes des rhinocéros, tout en criant:*) Contre tout le monde, je me défendrai, contre tout le monde, je me défendrai ! Je suis le dernier homme, je le resterai jusqu'au bout ! Je ne capitule pas !

En su versión escénica, el adaptador del texto de Trives es el único en haber llevado a cabo una significativa reforma del monólogo final de Bérenger. Acorta el texto y lo reduce a las réplicas indispensables para conseguir un diálogo ágil, rítmico y audible, mediante la supresión de las reiteraciones. Además el monólogo no ha perdido su cohesión y ha conservado las articulaciones del movimiento psicológico que encamina al protagonista hacia su decisión final. Debemos también destacar que la supresión de casi todas las acotaciones se debe a la utilización del libreto del apuntador que tachó todo lo que podía entorpecer su labor.

Alonso, (págs. 56-60):

R.560: Daisy.- [...] ¡No ! no es posible. (*Se va alejando por la escalera.*)

R.561: Berenger.- Y porque no va a ser posible. Créeme, Daisy... ¡Daisy !
¡Daisy ! ¿Dónde estás ?

1. **¡No vas a hacer eso !** ¡Daisy ! ¡Vuelve ! ¡Vida mía ! Vuelve. No me dejes solo. Me habías prometido. ¡Daisy ! ¡Daisy !
2. **No nos entendíamos**, y una pareja desunida es desolador. Pero no ha debido dejarme sin una explicación. Ahora estoy completamente solo. (*Cierra la puerta con llave.*)
3. **No me conseguirán**. No me conseguiréis. No os seguiré, yo no os comprendo. Soy un ser humano. Un ser humano. (*Se siente en la butaca.*) Se fue, por culpa mía. ¿Qué será de ella ? Otro más sobre mi conciencia. Imagino lo peor. ¡Pobre Daisy abandonada en este universo de monstruos ! No quiero oírlos.
4. **No hay otra solución que convencerles**. Pero ¿convencerles de qué ? Sería un trabajo superior a mis fuerzas. Para convencerles, tendría que hablarles. Para hablarles, tendría que aprender su idioma. O que ellos aprendiesen el mío. ¿Pero en qué lengua hablo yo ? Llámese como se llame soy el único que lo habla. ¿Qué estoy diciendo ? ¿Me comprendo a mí mismo ? ¿Me comprendo ? ¿Y si como dijo Daisy, son ellos los que tienen razón ?
5. **Pero ¡un hombre no es feo !** (*Los cuadros representan: un viejo, una mujer gorda y otro hombre. Los retratos feos contrastan con la belleza de la cabeza de los rinocerontes. Bérenger se separa para contemplar los cuadros.*) Son ellos, los que son hermosos. Me equivoqué. ¡Cuánto me gustaría ser como ellos ! ¡Pero esta frente lisa ! Tal vez todo llegue, y no me sentiré avergonzado y podré salir a la calle. Mis manos están húmedas. ¿Se pondrán rugosas ? ¡Cómo me gustaría que mi piel se endureciera y tenga ese magnífico color verde ! Sus canciones tienen encanto, un poco áspero, pero tienen encanto. ¡Ash ! ¡Brr ! No, no es así. Lo intentaré más fuerte. ¡Brr ! ¡Brr ! No, no es eso. Es difícil, le falta vigor. Los chillidos no son bramidos.
6. **Debí seguirlos a tiempo**. Ahora es demasiado tarde. Ahora resulta que soy un monstruo, un monstruo. Pero yo nunca seré un rinoceronte, nunca, nunca... Yo no puedo cambiar.
7. **Pues no, no seré rinoceronte**. Me defenderé contra todo el mundo. Me defenderé contra todo el mundo, me defenderé contra todos... ¡Soy el último hombre, el último ser humano y lo seré hasta el final. No capitularé, no capitularé, no capitularé.

En conclusión, en la versión escénica de José Luis Alonso, el deterioro del lenguaje se expresa en un estilo sencillo y despojado que así cobra una función didáctica

en la medida en que permite a un público mayoritario comprender lo que la escena le transmite lingüísticamente.

IV. LA RECEPCIÓN DE *RINOCERONTE*.

1. UNA RECEPCIÓN CONTROVERTIDA.

Todo estreno de Ionesco conlleva siempre un doble espectáculo: el que se ofrece en el escenario y el que se puede advertir en la reacción, favorable o adversa, pero siempre acalorada de los exégetas del teatro del autor o bien en sus más acérrimos adversarios. En general, para los exégetas esta obra constituía algo así como una traición del autor a sus principios estéticos, y en ocasiones no dudaron en condenarla resueltamente. Los adversarios de su teatro saludaron esta obra y se alegraron de que, por fin, se les presentara un Ionesco más comprensible.

Sin embargo, su más empedernido detractor, Alfredo Marqueríe, seguía valorando desfavorablemente todo lo que de Ionesco se estrenara en España. Para él, *Rinoceronte* es « un camelo escénico, sin tesis ninguna, simplemente con un tema levísimo: el de que todo hombre que no tiene personalidad propia y se suma a la mayoría, se convierte en irracional »²⁶. A nivel técnico considera que la obra consta casi exclusivamente de escenas de dos personajes -« defecto propio de todos los noveles »- y de « evasiones monologales de pobre efectismo ». Además, con Adolfo Prego y Torrente, cree que el dramaturgo, sin aportar nada nuevo, reincide en temas y recursos técnicos que ya habían sido proyectados con antelación, inclusive en España:

Antes de Ionesco se solía llamar a esto « borreguismo ». El autor citado lo define como « rinoceritis ». Tomando como punto de partida *la metamorfosis*, de Kafka, y como resorte de humor los « diálogos tontos » de ciertos autores festivos italianos y de Tono y Mihura, que lo hicieron mucho mejor en *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario*²⁷.

Los españoles cuando nos ponemos a ser irrespetuosos con las fórmulas tradicionales, lo somos más que nadie. Acaso por eso sea fácil encontrar entre nuestros propios autores gérmenes de esta pequeña revolución vanguardista que

²⁶ A. Marqueríe. “Estreno de *El rinoceronte*, de Ionesco, en el María Guerrero”, *ABC*, 14-I-1960, pág. 61.

²⁷ *Op. cit.*, pág. 61.

París ha proyectado ahora hacia el exterior. Ramón Gómez de la Serna con *Los medios seres* ; Jardiel Poncela, el Mihura de *Tres sombreros de copa*²⁸. La tesis de Ionesco no es nueva ni tiene por qué serlo: es la misma de Ortega en *La rebelión de las masas*²⁹.

En su defensa se ha alegado que *Rinoceronte* es una obra realmente importante. Posee *una fuerza teatral de primer orden, y una calidad magnífica en la sencillez de la parte dramática de sus diálogos*. El primer acto -de corte cómico- presenta *escenas que acreditan la maestría técnica* del autor [el subrayado es mío, para resaltar cuán diversos y contradictorios eran los juicios sobre la obra realizados por la crítica periodística] »³⁰. En *Informaciones*³¹, Adolfo Prego decía que era « una de las comedias más extrañas, agudas y valientes de los últimos años », y que representaba « un intento de llevar hasta las últimas consecuencias las posibilidades del escenario y de la palabra dramática ». En *Pueblo*³² se afirmaba que se trataba de una pieza que iba para clásica con unos muy buenos cuadros primeros, pero con un final viejo, por la inclusión de la moraleja.

2. EL CARÁCTER TRAGI-CÓMICO DE LA OBRA.

Otro aspecto, que vuelve como constante objeto de discusión en las columnas de la crónica teatral, es la dicotomía que caracteriza la organización de la obra, con una primera parte más divertida y desenfadada, y una zona de mayor profundidad dramática:

El desarrollo teatral de la idea va cambiando desde el Ionesco casi puro del comienzo hasta el final de la primera parte, y luego se formaliza y adquiere intensidad dramática en todo el cuadro último. Para nuestro gusto, es mejor la parte primera –el cuadro de la plaza y, sobre todo, el de la oficina. Luego conforme la tesis se va concretando, la acción pierde intensidad³³.

²⁸ A. Prego. “*El rinoceronte*, de Ionesco, en el María Guerrero”, *Informaciones*, 14-I-1961, pág. 6.

²⁹ Torrente. “No hay por qué ponerse así. Estreno de *Rinoceronte* en el María Guerrero”, *Arriba*, 14-I-1961, pág. 15.

³⁰ A. Baquero. “El *Rinoceronte* de Ionesco, en el María Guerrero”, *El Alcázar*, 14-I-1961, pág. 31.

³¹ A. Prego. *Op. cit.*, pág. 6.

³² F. Álvaro. “*Rinoceronte* de Eugène Ionesco (13-I-1961)”, *El Espectador y la crítica (el teatro en España en 1961)*, edición del autor, Valladolid, 1962, pág. 127.

³³ N. González Ruiz. “Estreno de *El rinoceronte* en el María Guerrero”, *Ya*, 14-I-1961, pág. 21.

En esta versión, los tres actos están divididos en dos partes, y cuatro cuadros. A partir del segundo cuadro las risas disminuyen y el espectador se ve arrastrado a un mundo que tiene carácter de pesadilla, dentro del cual todo resuena de una manera extraña. Incluso el humor más directo y abierto. El héroe se va quedando solo, aumenta la manada de los paquidermos y las galopadas de éstos. Su presencia invisible nos produce el sentimiento angustioso de una fatalidad repugnante. Cuando los paquidermos asoman sus estúpidas cabezas de aspecto mineral por puertas y ventanas, medimos en toda su profundidad el aislamiento del individuo en una sociedad regimentada, nutrida en serie, material, espiritual e intelectualmente. Lo que nos había parecido en los primeros minutos una broma muy fina resulta ser una tragedia. [...] Su gloria y su tortura [de Bérenger] consiste en seguir siendo un hombre. Respecto a la forma, resulta un tanto peligroso pasar de la farsa grotesca de la primera parte al tono dramático de su segunda mitad, para desembocar en el interés, casi trágico, de su final³⁴.

Por su parte, Juan-Emilio Aragonés no termina de entender que, en la segunda parte de la obra, los medios expresivos, más próximos a las normas dramáticas tradicionales, no respondieran a la fórmula del absurdo que caracteriza su concepción dramática; lo cual, a su juicio, origina cierto desequilibrio entre una y otra parte, con el consiguiente perjuicio para la valoración de la obra en cuanto a unidad dramática:

Inicialmente la obra consta de tres actos y cuatro cuadros. Sin embargo, la versión española, conservando los cuatro cuadros, reduce los tres actos a dos, medida que juzgo muy acertada, pues de este modo el único entreacto actúa como línea divisoria de dos partes, cada una de las cuales ha sido tratada por Ionesco de manera distinta y muy diferenciada: la primera de ellas ha sido concebida y realizada de acuerdo, en todo, con los procedimientos más característicos en toda la producción anterior del autor de *Las sillas*, es decir, a base de situaciones permanentemente abocadas al absurdo y servidas por un lenguaje incoherente, en apariencia, pero no exento de ilación. La segunda parte, por el contrario, únicamente en su concepción, sigue respondiendo a la fórmula del absurdo tan reiteradamente utilizada por Ionesco en su teatro, en tanto que la realización, y, sobre todo los medios expresivos de que se sirve, se nos muestra como mucho más próximos a las normas dramáticas tradicionales. [...] Encuentro lógico y admisible el patetismo trágico del tercer cuadro, igualmente entiendo que la obra hubiese ganado en eficacia retornando en el cuadro final a la fórmula de dislocado humor de los dos primeros, pues la tesis que Berenger expresa en el monólogo final se halla implícita en todo lo acontecido anteriormente y su manifestación concreta resulta innecesaria y acaso impropio³⁵.

³⁴ A. Prego. *Op. cit.*

³⁵ J.-E. Aragonés. "Madrid. María Guerrero. *El rinoceronte*, de Ionesco", *La Estafeta literaria* nº 210, 1-II-1961, pág. 14.

Esta opinión es categoricamente contrarrestada por *España semanal* que declara: « Nada de eso. No obstante el carácter de naturaleza contrapuesta, de un acto a otro -la obra tiene dos-, ambos se entran y complementan con indudable pericia escénica »³⁶.

Sea como fuere, Ionesco ocupaba la actualidad de la crónica creando una polémica que favoreció su difusión. Desde la perspectiva actual un crítico imparcial no podrá por menos que quedar perplejo ante semejantes contradicciones, que, por supuesto, no van más allá del estrecho círculo de las modas momentáneas y de los snobismos, y elegir una óptica que permita examinarlos y desentrañarlos con rigor y serenidad.

3. LAS DIFICULTADES DEL MONTAJE.

Estrenar a Ionesco en un teatro nacional implicaba un verdadero riesgo a comienzos de los años sesenta. Era un autor de moda en circuitos intelectuales cosmopolitas, y en España apenas se había traducido, aunque se venía realizando una labor de divulgación de sus ideas y teatro desde hacía tiempo, como ya referimos. El estreno del *María Guerrero*, el 13 de enero de 1961, fue como el pistoletazo de salida para la difusión del Teatro del Absurdo en España. El director escénico escogió para el segundo estreno de la temporada, después del *Jardín de los cerezos* de Chejov, la obra que estaba en el primer plano de la actualidad teatral de todos los países³⁷ desde su estreno en París, el 22 de enero en 1960 en el teatro Odéon bajo la dirección de Jean-Louis Barrault. Consciente de las dificultades del montaje que empiezan en el texto, y terminan en los efectos especiales, J.L. Alonso declara:

A mi me quitaba el sueño la lucha, tal vez a muerte, que iba a entablar con *El rinoceronte*. Estaba deseando que llegara el día de enfrentarme en la jaula (el escenario durante los ensayos) con esa fiera. He de confesar ante todo que la

³⁶ F. Álvaro. *El espectador y la crítica (el teatro en España en 1961)*, op. cit., pág. 128.

³⁷ Antes de su llegada a España, grandes compañías y no precisamente de teatro minoritario, hasta la fecha habían montado las obras de Ionesco, y la ofrecieron a la avidez de los espectadores: 20 de agosto de 1959, radiodifusión en la traducción inglesa de Derek Prouse, por la BBC; 31 de octubre de 1959, primer estreno en el Schauspielhaus de Düsseldorf, bajo la dirección de Karl-Heinz Stroux, y con el protagonismo de Karl-Maria Schley; 28 de abril de 1960, estreno en el Royal Court Theatre de Londres, bajo la dirección de Orson Welles y con el protagonismo de Laurence Olivier; 13 de mayo de 1960 estreno en el Teatr Wybrzeze de Gdansk en Polonia, bajo la dirección de Z. Hübner; 1960, estreno en el Kleines Theater der Josefstadt de Viena; 1960, primer estreno en Italia por la Compañía del Teatro Stabile en el Teatro Mercadente de Nápoles, bajo la dirección de Franco Enriquez; 1960 estreno por el Oppfort pa Nationaltheatret de Oslo; 9 de enero de 1961 estreno en el Longacre Theatre, Broadway, Nueva York, bajo la dirección de Leo Kerz, y con el protagonismo de Eli Wallach.

idea de montar la obra de Ionesco no me producía el placer, el sosiego y el goce intenso que entreveía para los ensayos de *El jardín de los cerezos*³⁸.

Entre los escollos con los que se podía tropezar, existía el error de caer en una repetición de las formas iniciales de montar a Ionesco y de transferir este « cuerpo doctrinal »³⁹, surgido de los pequeños teatros parisinos y circunscrito a unos condicionamientos que no iban a ser necesariamente los del escenario del María Guerrero y del público español. Nada más contrario al pensamiento del dramaturgo que una « ortodoxia escénica », y en este sentido el crítico postula la « libertad de imaginación » -porque sólo es verdad lo que se imagina- convertida en principio poético para Ionesco, como base vocacional de la puesta en escena.

Habría una monstruosa mentira en la propia raíz de este teatro si a la « libertad » de Ionesco correspondiese una coacción programática sobre quienes lo hacen. Y aquí vuelvo a las ideas de Nieva, que cuadran muy bien con las de José Luis Alonso y de Ricardo Domenech. A Ionesco tiene que rehacerlo el director, el escenógrafo y cada uno de los actores y espectadores ; y esta multiplicidad es, al margen de las estimaciones críticas que suscite, una consecuencia sólida y coherente de los propósitos de Ionesco⁴⁰.

4. UN RECÍPROCO PASO DE APROXIMACIÓN ENTRE IONESCO Y SU PÚBLICO.

Pero el tratamiento del desarrollo literario y escénico de la problemática es dominado, dice el crítico, «por un afán pasional de profundizar antes que por una ligereza imaginativa ». Lo cual ha conducido a que el espectador, también más maduro, encuentre en *Rinoceronte* una serie de aspectos que puede juzgar y comprender desde su concepción racionalista y cotidiana del teatro. Por tanto ha habido un recíproco paso de aproximación entre Ionesco y la mentalidad del público, concluye Monleón. De lo que discrepa Juan-Emilio Aragonés al afirmar:

No creo que la causa haya que buscarla en el deliberado propósito del autor de lograr hacerse entender más fácilmente por el público, aun a costa de algunas concesiones, sino en la circunstancia de que, por primera vez, Ionesco se ha

³⁸ J.- L. Alonso. “Mi dirección de *Rinoceronte*”, *Primer Acto* n°19, enero 1961, pág. 4.

³⁹ J. Monleón. “¿Cómo montar a Ionesco?”, *Primer Acto* n°19, enero 1961, pág. 10.

⁴⁰ J. Monleón. “¿Cómo montar a Ionesco?”, *op. cit.*, pág. 10.

encontrado en su labor creadora con algo que le merece un respeto absoluto: el derecho del hombre a defender su individualidad frente a cualquier tentativa de indiferenciación colectiva. Es muy posible que sea ésta la razón por la que la perfecta dosificación de ingredientes de que en otras obras ha dado sobradas muestras Ionesco, pasando del humor al patetismo, y de la ternura a la pirueta grotesca sin la menor violencia, sacando el máximo partido incluso a las incoherencias de un diálogo que nadie antes había utilizado tan eficazmente, se quiebre aquí, haciendo que *Rinoceronte* sea a un tiempo su más ambiciosa obra, en lo que al tema respecta, y una de las de más endeble construcción teatral⁴¹.

El mismo Ionesco zanja la cuestión reconociendo que « peut-être le rhinocéros est-il pour un public plus large que celui que j'ai eu en général, [mais] cela ne veut pas dire qu'il soit plus ou moins d'avant-garde que les autres »⁴². La opinión de la crítica española -coincidiendo con la francesa⁴³- destaca unánimamente la mayor transparencia con que Ionesco llevó el desarrollo de la trama, a pesar de las reminiscencias de su producción anterior:

Aun cuando el peculiarísimo lenguaje de Ionesco se haya hecho en esta ocasión más asequible y sirva a una trama de mayor coherencia, todavía la pieza difiere resueltamente de las fórmulas dramáticas a las que nuestro público se halla habituado⁴⁴.

Es la primera vez que una obra de Ionesco traspasa entre nosotros los linderos de la representación privada o de cámara y pasa a integrar un programa normal. Bien es cierto que también Ionesco en esta ocasión prescinde de su teatro de pura arbitrariedad, o mejor dicho, le da a esa arbitrariedad un sentido muy claro, muy perceptible y voluntariamente aclarado en el monólogo final⁴⁵.

Hay un algo que, sin poder llamarse realismo, busca, lejos de la sencillez fotográfica de los amigos de André Antoine, los elementos que la literatura dispone para hacer ver, para hacer sentir, mejor dicho, la intrincada, la incoherente complicación de los móviles ocultos. Móviles que, en *Rinoceronte*,

⁴¹ J.-E. Aragonés. "Madrid, María Guerrero, *El rinoceronte*, de E. Ionesco", *La Estafeta literaria* nº 210, 1-II-1961, pág. 14.

⁴² C. Valogne. "Dialogue avec Ionesco sur Ionesco et *Le Rhinocéros*", *Les lettres françaises*, 21-I-1960.

⁴³ R. Farabet. "Jean-Louis Barrault répète *Le rhinocéros*", *Combat*, 4-I-1960: "Le risque, à l'occasion du *Rhinocéros* est de céder à la tentation du gratuit, du bizarre. Jean-Louis Barrault sait heureusement donner à la pièce un ton quotidien malgré l'invraisemblance de la fable. C'est au troisième acte seulement que l'angoisse se précise, et là, l'éclairage, le bruitage, un autre style de mise en scène (ralentissement du rythme, réduction et élargissement des mouvements) ouvrent sur le fantastique.

⁴⁴ J.- E. Aragonés. "Madrid, María Guerrero, *El rinoceronte*, de Eugène Ionesco", *La Estafeta literaria* nº 210, 1-II-1961.

⁴⁵ N. González Ruiz. "Estreno de *El rinoceronte* en el María Guerrero", *Ya*, 14-I-1961, pág. 22.

fluyen al exterior, con clara fisionomía y ganan la entrega, incondicional y apasionada, de los espectadores. ¿A qué se debe sino el éxito fulgurante de esta compleja -y a la vez diáfana- obra?⁴⁶

Por mi parte, quiero añadir que la considero pieza de absoluta diafanidad. El éxito del estreno y de las representaciones posteriores son índice de que una gran parte del público se interesa por el drama y, más o menos profundamente la comprende. Precisamente en *Rinoceronte* [Ionesco] abandona una serie de características de su producción anterior. La alegoría resulta tan clara que la disparatada historia se «humaniza» de un modo total. El símbolo es tan concreto, que, más que a una fantasmagoría, asistimos a una ordenación y racional visión de la realidad. De ahí la «solidez» y coherencia de este *Rinoceronte*, realista y humanizado, frente a otro teatro, más imaginativo, más existencial, más evanescente y deshumanizado de Ionesco⁴⁷.

En cualquier caso, como ya venimos diciendo, José Luis Alonso favoreció esa aproximación entre el autor y su público, al fomentar un proceso de «humanización» que aprovecha todas las posibilidades tendidas por el dramaturgo: se esfuerza en tipificar, de un modo claro y preciso, a los personajes, y palia cuanto pudiera haber de desconcertante en las técnicas discursivas y performativas que diseñan el paso del dislocado humor a la progresiva deshumanización. Además así lo consideró Adolfo Prego:

El montaje de esta obra es de los que ponen a prueba la capacidad de un director, porque la mecánica del diálogo -complicadísima- y los efectos circenses que Ionesco utiliza con la mayor naturalidad constituyen una verdadera carrera de vallas. Optó José Luis Alonso por dar realismo a los rinocerontes, y esto me parece un acierto, porque la fuerza de la comedia está en lo que podría llamarse realismo mágico⁴⁸.

⁴⁶ “*Rinoceronte* de Eugène Ionesco (13-I-1961). Postura de *España semanal*”, F. Álvaro, *El espectador y la crítica (El teatro en España en 1961)*, op. cit., pág. 128.

⁴⁷ J. Monleón. “Un mes de teatro en Madrid, *Rinoceronte* de Ionesco”, *Primer Acto* nº19, enero 1961, pág. 48.

⁴⁸ A. Prego. *Op. cit.*

5. EL MONTAJE DE JOSÉ LUIS ALONSO.

5.1. LECTURA DRAMATÚRGICA.

En « Mi dirección de *El rinoceronte* », Alonso ofrece las líneas maestras de su montaje; su atención al « crescendo rinocerítico » hace del drama absurdo de Ionesco un *drama de tesis*. Ordena sus elementos hacia la demostración de que la absurda invasión de rinocerontes -que no son sino ciudadanos transformados en animales- es una denuncia de la deshumanización y animalización de la sociedad contemporánea. Tesis que en su opinión subyace en el drama, como comentó en el programa de mano:

¿A qué se debe el éxito de esta obra ? Tal vez a que Ionesco se ocupa en ella de una epidemia que se extiende alarmantemente por todos los países: la rinoceritis, y cuyos síntomas son: el embrutecimiento y animalización del hombre, su inclinación a seguir la manada, la anulación del YO.

El monólogo final resume la tesis de toda la obra. Son clave las palabras de Berenger cuando decide conservarse puro, incontaminado y grita angustiosamente: « No capitularé »⁴⁹.

Esta reordenación del drama, regida por una notable simplificación de los intercambios, priva la obra de cierta espontaneidad en algunas situaciones, pero da un sentido más inmediato, haciéndola más digerible para el público. Tal reducción realista, que también constituyó el punto de partida del trabajo escénico de Jean-Louis Barrault en 1960, fue reseñada, y hasta criticada por la crónica francesa:

J'ai donc revu *Le Rhinocéros*, pièce que je n'avais point particulièrement aimée à sa création. On y sentait alors une hésitation profonde devant les intentions, hésitation qui trouvait son alibi devant les pirouettes et les parades de l'humour boulevardière. C'était malin, vif, prudent, et plus proche de Labiche que d'Ionesco. Barrault gardait ses distances et en restait à un premier acte farceur, le moins bon, qui démentait les deux autres. Le travail était refusé ou adroitement escamoté. Il ne fallait pas inquiéter les âmes parisiennes, si susceptibles dès qu'il s'agit de leur tranquillité⁵⁰.

A similar fin se orienta su tratamiento de la luminotecnia, un hallazgo que utiliza el autor como elemento caracterizador de los rinocerontes: sus cuernos, cuando aparecen, tienen un color verdoso ; al aumentar, acabará por dar su tonalidad a toda la

⁴⁹ J.-L. Alonso. *El rinoceronte* de Ionesco, programa de mano, teatro María Guerrero, Ministerio de Información y Turismo.

⁵⁰ P. Marcabru. "Un rhinocéros chasse l'autre... Bouquet remplace Barrault: une pièce renaît", *Arts*, 11-I-1961.

escena como signo plástico que evidencia también en ese nivel la amenaza creciente que se cierne sobre Berenger. De este modo, la reducción realista a que somete la fábula de *Rinoceronte* quedaba compensada por la introducción de elementos oníricos en la puesta en escena y dirigidos a mostrar el que se considera el símbolo profundo de la en apariencia disparatada fábula.

5.2. ¿QUÉ TESIS EXTRAER LA CRÍTICA DE LA OBRA ?

La prensa comparte sin excepción que la obra transmite un mensaje, el que la humanidad se deja arrastrar por corrientes ideológicas, por movimientos culturales o políticos, o por modas, perdiendo, de esta forma, la libertad individual:

La tesis se adivina claramente. Es el horror de un hombre íntegro y bueno ante la animalización de la gente que le rodea. [...] Creo que el fondo es hermoso. Canta a la libertad del yo. Del individuo. Ionesco demuestra su repugnancia por todos aquellos que « aceptan », que capitulan, que se unen a la manada⁵¹.

Cada persona, es decir, los seres van cayendo, uno tras otro, en una barbarie gregaria y multitudinaria ; en una especie de gangrena intelectual o de vida externa, por transformaciones de convivencia, que, al pasar a ser colectivas, logran enmascarar al hombre su horrible cara moral, por la sencilla razón de que todos la aceptan⁵².

Adolfo Prego dice que la obra vuelve a tropezar con las ideas y las tesis que están en la base del mejor teatro contemporáneo de un Ibsen o de un Bernard Shaw, ambos creadores del drama moderno, por sus obras realistas que abordan problemas psicológicos y sociales. En particular, pensamos en *Los pilares de la sociedad* (1877) que constituye un ataque a la hipocresía y un elogio al individualismo en la historia de un hombre de negocios sin escrúpulos; o en *Pígmalión* (1912), que además de tratar del amor, contiene numerosos elementos de crítica social, como la explotación de un ser humano por otro. Por su parte, Carlos Gurméndez, a quien cita J. Fernández-Figueroa, considera que el acierto de *El rinoceronte* radica en defender al individuo aunque esté solo. Lo que ocurre es que tal defensa supone una visión epidérmica del hombre: en realidad, éste no puede permanecer solo, porque, si así fuera, sobraba la tragicomedia.

⁵¹ A. Laborda. “El estreno de mañana. *El rinoceronte*, de Ionesco, en el María Guerrero”, *Informaciones*, 12-I-1961, pág. 6.

⁵² A. Baquero. “*El rinoceronte*, de Ionesco, en el María Guerrero”, *El Alcázar*, 14-I-1961, pág. 31.

En consecuencia, a su juicio, la obra no se presenta más que como « caricatura de la realidad » y por eso es poco convincente:

Introduce el autor un recurso lícito pero de poco fuste. Toma como real una situación convencional, que él inventa. En la vida no ocurre lo que el autor propone. La vida es más compleja, De ahí que el ejemplo de Ionesco vale como parodia. Es una caricatura de la realidad: hace reír sin convencer... y sin enternecer⁵³.

5.3. TIPIFICAR A LOS PERSONAJES.

Como los personajes ionesquianos son tipos o arquetipos, y como no tienen proceso normal de desarrollarse, ni palabra para definirse, J.L. Alonso acusó sus rasgos, empezando por las caracterizaciones, para llegar casi hasta el tópico, que, « al fin y al cabo, es una verdad repetida »: « un viejecito conquistador: tenía que ser « muy » viejecito y « muy » conquistador. El Lógico: largo traje raído, los bolsillos rebosantes de libros »⁵⁴. Únicamente pretendió que fuera más normal Bérenger porque, mientras todos los demás desaparecen en el transcurso de la acción, él llega hasta el final y entra en la zona más trascendental de la comedia. Por tanto, había que salvarle para que el espectador no se desconcertase y admitiera el dramatismo y la desolación final.

En este caso la opción del director, de acusar de modo grotesco los tipos sociales que el dramaturgo se proponía ridiculizar, fue objeto de opiniones controvertidas. José Monleón elogiaba la propuesta de Alonso, que aumentaba la comicidad de los dos primeros cuadros; por el contrario, Torrente lamentaba que dicha caricatura no tuviera su contrapunto poético. Además, a su juicio, ni siquiera Bérenger transmitía emociones y, en su fría rigidez simbólica, no representaba más que una idea:

Nos reímos de lo absurdo, encontramos grotesca la acción, en la medida en que a Ionesco le parece ridícula la existencia. El Lógico dispuesto a demostrar cualquier cosa ; Juan, vacío y seguro de sí mismo ; Botard, el imbécil pontificante ; Papillon, el jefe por encima de todo ; Dudard, el traidor razonable..., todos son arquetipos frenéticos tremendamente reales. [...] Bérenger, en medio de los mismos, hombre medio, sencillo, será héroe de la tragedia⁵⁵.

⁵³ J. Fernández-Figueroa. “Zoología y vanguardia”, *Índice* nº1 41, Madrid, agosto 1960.

⁵⁴ J.-L. Alonso. “Mi dirección de *Rinoceronte*”, *op. cit.*, pág. 4.

⁵⁵ J. Monleón. *Op. cit.*

Los dos primeros cuadros de *Rinoceronte* son dos cuadros de sainete. [...] Como en todo sainete, los personajes que allí aparecen y hablan son « tipos », no personajes singulares. Tipos caricaturescos o caricaturizados. Lo es, incluso, el protagonista: un tipo, que se convierte en símbolo. [...] Berenger no tiene dentro un alma, sino una idea... y es muy difícil que una idea llegue a ser comovedora. [...] Lo que dice Juan carece de contrapunto poético que puede estar en la intención del autor, pero no está en las réplicas de Berenger. Otro tanto sucede en el último cuadro donde la evolución del personaje Dudard está bien dada, pero en la que callan por falta de aliento poético, los otros dos personajes. En cuanto al monólogo final de Berenger es, en el fondo, un silogismo cuando debería ser un poema⁵⁶.

Lo cierto es que *Rinoceronte* ofrece grandes dificultades, tanto de índole técnica como estética. J.L. Alonso ha sabido afrontarlas realizando una portentosa labor en la que debemos realzar el movimiento escénico, cuyo ritmo marca, y la inteligente utilización de los medios mecánicos.

5.4. DOTAR A LA OBRA DE UNA MAYOR COHERENCIA.

Como en el texto original, la acción se sitúa en una placita de una capital provinciana. Hasta iniciarse el diálogo, se oye una melodía muy francesa. Pasan dos mujeres que van a la compra ; en un bar un camarero coloca las mesas y sillas en la terraza donde se encuentran charlando Juan y Bérenger. Y, de pronto, rompiendo aquella normalidad de la vida provinciana, irrumpe un rinoceronte. A partir de entonces, según el director, el cuadro tenía que dar la sensación de « barullo organizado », porque el rinoceronte figura pasar por la acera de enfrente, es decir, entre el escenario y el patio de butacas, y cada actor tenía que « ver » el rinoceronte y simultanear el movimiento con una serie de frases cruzadas: «No exagero si digo que esta escena, durante un mes y medio de ensayos, la tuvimos que repetir siempre »⁵⁷. Otra de las escenas que fueron repetidas hasta la saciedad fue la de las conversaciones cruzadas entre el Anciano, el Lógico, Bérenger y Juan. El director opina que no podía darse sensación de mecanicismo, y cada actor tenía que entrar con el matiz exacto. Pero, como era necesario esperar a que hablase el del otro grupo, en esta mínima espera, tenía que

⁵⁶ Torrente. “No hay que ponerse así. Estreno de *Rinoceronte* en el María Guerrero”, *Arriba*, 14-I-1961, pág. 15.

⁵⁷ J.- L. Alonso. “Mi dirección de *Rinoceronte*”, *op. cit.*, pág. 4.

inventar una pequeña acción, esbozar un gesto, para no dar la sensación de esperar a que el otro hablase:

Es curiosa la unanimidad en alabar como está montada esa escena. Yo no le veo, y lo digo con toda sinceridad, ningún mérito. Si acaso, un mérito mecánico. Es como el que escribe un capítulo del Quijote en una hoja de papel de fumar o el que hace con palillos de dientes el Alcázar de Segovia. No tiene más mérito que el de la paciencia y constancia. Ensayando este acto tuvimos que hacer acopio, en grandes cantidades, de ambas cosas. No hay psicología, no hay profundidad, no hay apenas situación: es un chisporroteo de palabras tiradas al aire, pero había que encauzarlas, darles un cuerpo orgánico. Fue lo que me propuse desde el primer momento⁵⁸.

Podemos concebir quizás mejor la dificultad que conlleva la restitución escénica de las conversaciones cruzadas, con el comentario del cronista de *Arts* que lamenta la mala orquestación por parte de Jean-Louis Barrault de los distintos diálogos que, en vez de responderse los unos a los otros, estallan en una confusa verborrea:

La faute en est, je crois, à la mise en scène de Barrault qui ne marque pas assez les heurts, les ruptures et les oppositions, qui ne souligne pas l'autonomie de chaque dialogue au centre de la confusion, qui ne trouve pas la cadence nécessaire. Il fallait un rythme sec et brisé, le bruit d'une crécelle. On s'en remet un peu trop au savoir-faire boulevardier. Et le tranchant de l'humour s'émousse un peu⁵⁹.

El entierro del gato con que finaliza el primer acto lleva, como fondo, la misma melodía del principio, originando así un buen contraste entre el paso de la Señora, que solloza desconsolada, con su gato en la caja, y ese fondo musical.

A juicio del director, el primer cuadro -el más endeble según él- del segundo acto, sirve para marcar el « crescendo rinocérico ». Cuando Daisy llama a los bomberos se entera de que han empezado a aparecer rinocerontes por toda la ciudad. Esta noticia produce pavor a los demás personajes tanto más cuanto que, momentos antes, un rinoceronte ha destrozado la escalera, lo cual les obliga a salir por la ventana. Luego este acto debía ser llevado a un ritmo desenfrenado y embarcar al público en aquella vertiginosa velocidad, dando la sensación de que en una oficina « se habla, se habla y se

⁵⁸ *Op. cit.*, pág. 4.

⁵⁹ “Un *Rhinocéros* à qui Barrault a coupé les cornes”, *Arts*, 20-I-1960.

trabaja muy poco ». Permaneciendo en el campo de la deshumanización, los tipos siguen siendo muy acusados superficialmente: « El jefe, que insta a todos a trabajar, mientras él fuma un puro ; la secretaria frívola ; el testarudo rata de oficina, que no cree más que lo que ve ; el asesor jurídico pedantón ; y la grotesca señora Boeuf »⁶⁰.

En la escena final original, los bomberos apenas tienen participación: se asoman a la ventana para rescatar a los ocupantes de la oficina. J.L Alonso pensó que podía levantar el acto una mayor participación. De este modo, en su versión, entran en tromba y, sin atender a nadie, empiezan a romperlo todo como unos locos. Los personajes, angustiados, gritan que quieren salir, y los bomberos, sin escucharles, empiezan a tirar las cosas por la ventana, mientras la gente de fuera -gente que ya se ha hecho oír, al acercarse el coche de bomberos- dice: «¡Gol !». Sobre la pertinencia de esta adaptación libre, el director explica:

Yo nunca estuve muy seguro de dejar esta escena. La noche del ensayo general, Mampaso me aconsejó que la quitara. Decidí hacer un poco de « referendum » entre otros asistentes a ese ensayo, y como fue afirmativo, la dejé sin gustarme demasiado, a pesar de que, en representaciones sucesivas, la ríen enormemente e incluso algún día la han interrumpido con aplausos⁶¹.

En la opinión del adaptador, la escena de la metamorfosis de Jean, que conforma el segundo cuadro del segundo acto, es una de las mejores escenas de la obra. El esfuerzo que la escena supone para Antonio Ferrandis es sobrehumano. Se probaron todos los sistemas para resolver el proceso de su transformación -«unas mallas, una camiseta de espuma de nylon, un traje de bucear»-, pero nada fue efectivo. Al final, como ocurrió en el montaje de J.-L. Barrault, el actor tuvo que maquillarse el cuerpo en cada función.

En la obra de Ionesco, ese cuadro termina con la puerta del cuarto de baño atravesada por el cuerno de Juan, ya convertido en rinoceronte. Unas declaraciones del adaptador nos hicieron dudar cuando afirma que después hay un monólogo -en el que Bérenger se asoma a la ventana vociferando contra los animales- que decidió cortar, reservándolo para el cuadro siguiente:

⁶⁰ J.- L. Alonso. “Mi dirección de *Rinoceronte*”, *op. cit.*, págs. 4 –5.

⁶¹ *Op. cit.*, pág. 5.

De esta manera se respeta más el « crescendo rinocérico », para mí, uno de los posibles ganchos para el público. Quería mantener el suspense de quien iba cayendo en la batalla y quién quedaría el último⁶².

Creemos que debió confundirse. Efectivamente existen unas cuantas réplicas donde Bérenger grita a los rinocerontes que no claudicará, pero se ubican en el tercer acto, al final del diálogo que mantiene con Dudard, que probablemente debió suprimir durante la representación para no adelantar la resolución final de la obra, pero que aún figuran en el libreto que consultamos:

R.217: Berenger, *muestra su puño*.- ¡No les seguiré, no les seguiré !⁶³.

R. 219: Berenger, *gritando en la ventana, hacia los rinocerontes que se han alejado*.- ¡No, no os seguiré !

R.221: Berenger.- No, no os seguiré⁶⁴.

Este cuadro acaba con la salida del protagonista por la escalera, y a este respecto observamos que no se arroja por la pared del fondo que cede, descubriendo la perspectiva de la calle como en el texto original. Pide socorro a la portera, cuya puerta es enseguida atravesada por otro cuerno. De este modo, se siente atenazado y asediado por cuernos. Para fijar la atención del público, cada cuerno estaba iluminado con un proyector en verde. Como en el original, Bérenger sale gritando: « ¡Rinocerontes, rinocerontes ! », y los bramidos terribles tapan sus últimas palabras.

En la acotación liminar del tercer acto, Ionesco dice que la disposición de la habitación de Bérenger, donde se desenvuelve la acción, presenta un extraño parecido con la de Jean. Por tanto J. L. Alonso sugirió al traductor Trino Martínez Trives que compusiera una frase corta con la que se pudiera justificar la presencia de Bérenger en el mismo decorado: « Intenté salir, pero invadían las aceras. Cuando estaba abajo oí un estrépito; era Juan, que bajaba las escaleras. Miré cómo han dejado la puerta (señala la del cuarto de baño destrozada), me encerré en esta casa y no he vuelto a salir »⁶⁵. Al

⁶² *Op. cit.*, pág. 5.

⁶³ J.-L. Alonso. Libreto de escena, acto III, pág. 26.

⁶⁴ J.-L. Alonso. Libreto de escena, acto III, pág. 27.

⁶⁵ J.- L. Alonso. “Mi dirección de *Rinoceronte*”, *op. cit.*, pág. 5.

empezar este último cuadro, entra una luz verdosa por la ventana, como un reflejo de la piel de los rinocerontes. Bérenger está dormido en la cama y debe de tener pesadillas porque se agita. El director de escena expone, a grandes rasgos, como sigue su lectura del último tramo de la obra:

Mezclé a los ruidos de la calle, coches, claxons, etc., la manada y los bramidos. (¡Siempre preocupado del crescendo rinocerónico !). La escena con Dudard, el compañero de oficina, es una escena puente. La escena de amor, en contra de muchas opiniones, para mí es la mejor de la obra, y lo más difícil de encajar y ensayar. Aconsejé a Bódalo que marcase mucho el amor por Daisy. Más que amor es un aferrarse a ella como lo único que le queda en el mundo. Había que marcar mucho esto para que fuese más impresionante su soledad cuando ella decide seguir la manada. Como fondo musical de esta escena escogí una composición francesa de música concreta, lenta y sin muchas distorsiones. Se podría llamar clásica dentro de lo concreto. Creo que da sensación perfecta de vacío. Al mutis de ella, la mezclé con los bramidos ; también aconsejé a María Dolores que en el mutis se le iluminara la cara al oír los rinocerontes. El gesto de ella contrasta terriblemente con el furioso galopar y los estridentes bramidos. Daba, da, más pena que ella también se pase al bando de los rinocerontes⁶⁶.

J. L. Alonso no quería que la obra acabase con el protagonista encerrado en el cuarto, transparentándose fuera las cabezas de rinocerontes. Para reflejar la impresión de inmensa soledad del héroe, él veía el escenario vacío y Bérenger en medio, solo y rodeado de cabezas:

La complicación era inmensa. El decorado tenía que desaparecer en un segundo. Había que conseguirlo, y se consiguió en parte, gracias al personal técnico del María Guerrero. ¿Pero qué cabezas iban a aparecer al final. Ya avanzados los ensayos, este final era lo que más me preocupaba. Tenía que tener grandeza y estar al servicio de la obra. Algún crítico muy inteligente me dijo que parecía shakespeariana. Pensé que las cabezas se proyectasen en sombras. Lo probamos y no quedaba bien. Mayoral, jefe de los electricistas, me dijo: « Si quiere usted proyectar nubes tenemos un proyector especial » ¿Nubes ? Pensé. ¿Y por qué no rinocerontes ? » Se lo dije a Mampaso y le pareció posible. Dibujó las cabezas en un cristal, hicimos una prueba y el resultado fue espléndido. Cada proyección de las cabezas en posiciones diferentes va acompañada de un aumento de la música a modo de subrayado. Una luz verde ilumina las cabezas que surgen por el lado y así, materialmente cercado, acosado, Bérenger, avanzando hacia el público, grita: « ¡No capitularé ! »⁶⁷.

⁶⁶ *Op. cit.*, pág. 6.

⁶⁷ J.- L. Alonso. “Mi dirección de *Rinoceronte*”, *op. cit.*, págs. 6-7.

5.5. VALORACIÓN DE LA DIRECCIÓN, DE LA INTERPRETACIÓN Y DE LA TÉCNICA.

El montaje de José Luis Alonso fue incesantemente encomiado al salvar « con singular habilidad y magnífico acierto »⁶⁸ las dificultades que la pieza ofrece. Y hasta los más recalcitrantes de Ionesco juzgan que, « si no tuviera ya acreditada su maestría en el oficio, la habría ganado con este singular acierto -que Ionesco nunca agradecerá bastante- al transformar una obra débil e inconsistente en una pieza de poderosa y avasallante teatralidad »⁶⁹.

La crítica coincide también en admitir que la interpretación resultó excelente por parte de todos los actores con la salvedad de Luis Morris -el Lógico-, « que desentonó por exceso de comicidad. En un personaje realmente agradecido, le faltó comedimiento en los momentos de mayor eficacia teatral »⁷⁰. Como era de suponer, los cronistas cuentan que todo el peso de la interpretación recayó sobre José Bódalo, que consiguió un trabajo verdaderamente excepcional en el papel del protagonista. Los comentarios al respecto son elogiosos: « José Bódalo consiguió el prodigio de arrancar la emoción dramática al encarnar la figura de un protagonista que salva todos los escollos de la deshumanización »⁷¹ ; lo cual pone de manifiesto que su verdad interpretativa estaba en armonía con el enfoque realista del montaje. El broche final de su éxito se centra en « la última parte de su monólogo final [donde] logró estremecer a los espectadores pendientes todos de su palabra, de su gesto, de su forma de matizar »⁷². El criterio de Adolfo Prego⁷³ y de Nicolás González Ruiz⁷⁴ reincide en lo mismo al decir, respectivamente, que el actor dio a su papel « un patetismo extraordinario, y el monólogo final vino a rematar una de las difíciles tareas de toda su vida de actor », y que « tuvo que ir matizando su papel hasta la explosión final ». Resalta, asimismo, la

⁶⁸ A. Baquero. *Op. cit.*

⁶⁹ A. Marqueríe. *Op. cit.*, pág. 61.

⁷⁰ A. Baquero. *Op. cit.*

⁷¹ A. Marqueríe. *Op. cit.*

⁷² A. Baquero. *Op. cit.*

⁷³ *Informaciones, op. cit.*

⁷⁴ *Ya, op. cit.*

magistral interpretación de Antonio Ferrandis en la escena de la metamorfosis, donde se transforma a la vista del público: « La consiguió [...] con auténtico dramatismo. Supo -¡y ya es difícil!- dar el auténtico realismo al extraño hecho »⁷⁵. En cuanto a María Dolores Pradera, las reseñas concuerdan en que tuvo que poner a contribución todo su talento interpretativo para sacar algún partido al personaje, quizás, más inconsistente de la obra. A título de ejemplo citamos a A. Marqueríe, que advierte: María Dolores Pradera, en un papel sin relieve, ni fundamento, dio a fuerza de gracia, de encanto, de naturalidad, de finura y de elocuencia, la medida de la primerísima actriz que es, y que en todo momento tuvo al público suspenso de su voz, de su acento, de su paso y de su actitud »⁷⁶. El resto del reparto fue juzgado disciplinado y unánime, a pesar de su escaso cometido, haciéndose especialmente acreedores al elogio Adela Calderón -señora Buey-, José Martí Orús -el Anciano-, José Vivó -Dudard-, José María Prada -Botard- y Antonio Paúl -Papillon-.

A su vez la prestación técnica resultó apropiada al derrochar grandes dosis de imaginación en la plasmación del «crescendo rinocérico»:

Los decorados y pinturas de rinocerontes de Mampaso, así como las cabezas de los paquidermos que surgen en escena, constituyen otro acierto extraordinario »⁷⁷.

Lo que en el texto se dice tiene traducción exacta y realista. El simbolismo de los rinocerontes ha de perder necesariamente vigor si estos animales no aparecen como tales. Y al final, cuando adquieren carácter de obsesión, aparecen en un juego de telones de efecto fulminante. Mampaso, autor de decorados y figurines, contribuyó decisivamente a plantear la comedia en el terreno que verdaderamente convenía⁷⁸.

Además de encomiar la prodigiosa contribución de Manuel Mampaso, que superó con ingenio los escollos técnicos de realización, aparentemente insalvables, se mencionaron

⁷⁵ A. Baquero. *Op. cit.*

⁷⁶ ABC, *op. cit.*

⁷⁷ A. Baquero. *Op. cit.*

⁷⁸ A. Prego. *Op. cit.*

con especial interés « los ruidos y música de fondo, la luminotecnia de Mayoral, la maquinaria de Nieto, el traspunte de Mariano de Heras »⁷⁹.

5.6. HORIZONTE DE EXPECTATIVAS.

En referencia a lo que, con la introducción de elementos alegóricos en la puesta en escena, está dirigido a mostrar el *símbolo profundo* de esta disparatada fábula, el propio José Luis Alonso la califica de obra « extraña, inusitada, en la que ocurren las cosas más inesperadas »⁸⁰. Animado por el deseo de aplicarle, a pesar de todo, una orientación optimista, resalta el « hermoso canto a la libertad humana » que quiere ver triunfar en el imperante universo apocalíptico. Probablemente para él la respuesta del público de un teatro nacional es una total incógnita cuando declara: «¿Cómo iba a reaccionar el público todos los días ? Y francamente, creí que un domingo, con el teatro lleno de una masa burguesa, éste ardería por los cuatros costados »⁸¹. Como síntesis, concluye que « estrenar El rinoceronte era una prueba, una aventura. Todos los que participamos en ella lo hicimos con el mayor entusiasmo »⁸².

Ahora bien, por lo que a Ionesco se refiere, se da el caso de que no se puede separar fácilmente su teatro de esta circunstancia de frivolidad que persistentemente le acompaña. El mismo autor preparó el terreno con sus artículos plagados de contradicciones, con sus declaraciones « sorprendentes », y con su constante actitud de *enfant terrible*. Así pues, con respecto a la estela de controversias que el autor va dejando a su paso, Francisco Álvaro resalta que « sobre el teatro de Ionesco se han dicho cosas peregrinas y contradictorias, tan enrevesadas y rimbombantes que al acercarse el espectador humilde hacia las candilejas no puede menos de hacerlo tímidamente »⁸³. Y plantea, con ironía, lo que conforma la creencia más generalmente admitida, es decir que el teatro de Ionesco es un teatro de élite:

⁷⁹ A. Marquerie. *Op. cit.*

⁸⁰ J. L. Alonso. "Mi dirección de *Rinoceronte*", *op. cit.*, pág. 7.

⁸¹ *Op. cit.*, pág. 7.

⁸² *Op. cit.*, pág. 7.

⁸³ F. Álvaro. *Op.cit.*, pág. 123.

« Mucho cuidado: este teatro no es para zotes, para retrógrados, para ese público municipal y espeso que asiste a las representaciones de obras corrientes y molientes [...]. Este teatro es para inteligentes, para superdotados, para espíritus superiores, y usted no sacará nada en limpio, no entenderá ni una jota ».

En un artículo publicado la víspera del estreno, el traductor Trino M. Trives se muestra optimista y se erige en profeta del reconocimiento definitivo que el dramaturgo está a punto de ganar en España⁸⁴. No deja por eso de admitir que el éxito se vería mitigado por las polémicas que podrían fomentar sus más encarnizados detractores, los mismos pseudointelectuales que tan mal parados salen en toda la obra de Ionesco. Dice confiar en el buen criterio del público, que sabrá aprovechar el interés que ofrece la pieza. Al día siguiente, sus ánimos se han esfumado al declarar en su *Antecrítica*⁸⁵: « No me extrañaría nada que la obra durara quince días, y tampoco me extrañaría que durara varios meses ». Su misma indecisión es compartida por Arcadio Baquero⁸⁶, que afirma:

« En la representación de *El rinoceronte*, y por parte del público, pueden ocurrir dos cosas: que el espectador termine por aceptar la posibilidad de la metamorfosis (entonces, todo le parece lógico e interesante), o que sea incapaz de entrar en el problema y admitir dichas metamorfosis (en cuyo caso se encuentra inseguro, desconcertado y desplazado, sin poder llegar a interesarse por las consecuencias finales) ».

De hecho, concluye que la conjetura de tal recepción entronca con la forma en que la obra ha sido construida y en su simbolismo, porque, a fin de cuentas:

« lo que ocurre con todos los simbolismos es siempre lo mismo: cuando se descubre su significado, el interés por la ficción se debilita. Respecto a la forma, resulta un tanto peligroso el pasar de la farsa grotesca de la primera parte al tono dramático de su segunda mitad, para desembocar en el interés, casi trágico, de su final ».

⁸⁴ A. Laborda. “El estreno de mañana. *El rinoceronte*, de Ionesco, en el María Guerrero”, *Informaciones*, 12-I-1961, pág. 6.

⁸⁵ T. Martínez. “Antecrítica de Trino Martínez”, *Ya*, 13-I-1961, pág. 24.

⁸⁶ A. Baquero. *Op. cit.*

5.7. REACCIÓN DEL PÚBLICO.

El éxito fue grande, a pesar de algunas muestras aisladas de disconformidad. Según Arriba⁸⁷, el público aplaudió en el primer cuadro « una escena difícil, muy bien resuelta » -con toda seguridad los tan referidos intercambios mecánicos de los personajes tras el insólito suceso-, así como todos los finales. Añade Marqueríe que, al terminar la representación, tuvieron que salir a saludar « el director, y luego, el traductor, en unión de los intérpretes, mientras el telón se alzaba reiteradamente entre encendidas ovaciones »⁸⁸.

Un artículo publicado en *El español*⁸⁹ nos da una idea del ambiente « acalorado » que reinaba en la sala aquella noche del estreno. Podemos observar en él, como el « crescendo rinocérico », del que hablabamos, acompasa la progresiva emoción que iba naciendo entre el colectivo, sobre todo a partir de la impactante escena de la metamorfosis. Además, refleja la división de criterios a la que ya remitimos, y que acompañó el estreno de *Rinoceronte*. Aunque la anécdota es un poco larga, el interés que suscita este testimonio nos animó a transcribirlo:

Bueno, el público estaba frío, mejor dicho, más que frío. [...] Pasaban todos los chistes en un silencio absoluto, apenas con el aleteo de una carcajada aislada. Cuando la Señora Gorda, al darse cuenta de que el rinoceronte es su marido, decide acompañarle, se monta sobre él y se lanza a una galopada por toda la ciudad, el público ya se ha dividido en dos sectores antípodas y dispuestos a armar la marimorena. Pero aún no pasó nada. El silencio seguía llenando la sala. [...] Bueno, pues terminar la escena de los bomberos, bajar el telón y comenzar a suceder cosas raras. Se oían algunos aplausos, muy leves, poco convincentes, y de arriba, de las localidades altas, llegaba como un rumor raro [...] El rumor se convirtió en cosa hecha y derecha. Sí, señor ; el pateo llegaba clarísimo hasta el escenario. [...] Los señores del patio de butacas, para contrarrestar el pateo de las alturas, comenzaron a aplaudir más fuerte. Como no se conseguía nada, un señor de la fila tercera se levantó, miró hacia el « gallinero », e increpó con dureza:

-¡Antes de patear hay que entender lo que se ve !

-¡Ustedes, los de abajo, son los que no entienden una palabra !

⁸⁷ F. Álvaro. *Op. cit.*, pág. 124.

⁸⁸ A. Marqueríe. *Op. cit.*

⁸⁹ ¿Autor?. “El extraño caso de *El rinoceronte*. En el escenario del María Guerrero, el discutido teatro de Eugenio Ionesco”, *El español*, 14-I-1961, pág. 23 y ss.

Esta frase fue coreada por gritos de los vecinos espectadores. El señor del patio de butacas, que tomó sobre sí la dura carga de la opinión pudiente, se puso así como rojo y como congestionado:

-¡Ignorantes ! ¡Ignorantes !

Se cambiaban las frases a toda velocidad y el teatro María Guerrero fue, durante algunos momentos, una especie de patio de vecindad. De pronto, en un paréntesis, cuando el silencio invadió la sala, llegó de las alturas una voz solemne, grave, lenta, espantosamente lenta, como salida de ultratumba. Esta voz dijo refiriéndose a todos y cada uno de los que ocupaban el patio de butacas:

-¡Ay de vosotros !...

El teatro entero, como sacudido por una invisible y gigantesca pluma, soltó una estridente carcajada.

Pasear en el entreacto por entre los grupos era algo sensacional. Algunos ya daban su opinión definitiva: « Aquello era un « camelo » asombroso, y ya podía decir lo que le viniera en gana el público extranjero. [...]

- Pero, ¿cómo me voy a creer yo, así como si nada, que un hombre se convierte en un rinoceronte ?

- Tú no entiendes el simbolismo [...]

Jesús Suevos habla con unos amigos. La obra le gusta. Dice que se divierte mucho y que es una crítica muy importante a los hombres cultos que no han salido de las bibliotecas.

Marqueríe hablaba en tono bajo y en tono misterioso. No hace falta añadir, después de la crítica aparecida al día siguiente en el *ABC*, que la obra le parecía una tomadura de pelo.

Los espectadores están definitivamente divididos en dos grupos irreconciliables. La escena que sigue (la metamorfosis) entre Ferrandis y Bódalo es seguida por el público con enorme interés. Ferrandis que se queja de un dolor espantoso en la cabeza, está a punto de convertirse en rinoceronte. Y en rinoceronte se convierte en plena escena. Dice que tiene calor, y cada vez que entra en el lavabo sale con el rostro transfigurado. Le van creciendo los bultos respectivos en la nariz, y a poco comienza a bramar en escena. El público pierde totalmente su frialdad. De repente, como pasa siempre en el teatro cuando una obra interesa, parece como si se hubiera caldeado todo el teatro, como si corrientes eléctricas sacudieran las cuatro esquinas. El público, por lo que veo, ya admite el absurdo y sigue sin perder detalle la representación. A cada bramido de Ferrandis la gente se parte a reír. A cada lamento de Bódalo que pide casi de rodillas a su amigo que luche, que no se convierta en rinoceronte, la gente tiene el corazón en un puño. Y cuando cae el telón del primer cuadro hay un aplauso ensordecedor. Poco a poco, todos los personajes de la obra se van convirtiendo en rinocerontes. Todos se convierten porque así es su deseo, y en cuanto lo piensan, catapum, otro irracional más. En un momento determinado se oye una tremenda explosión y entra por la ventana una polvareda espantosa.

-Son los bomberos. ¡Los bomberos que salen del parque convertidos en rinocerontes ! Y como sea que Bódalo interpreta el papel de Berenger, el único que lucha por conservarse hombre, pone desesperadamente la televisión. Al instante vemos unos hermosos rinocerontes que se pasean tranquilamente por la

calle. Mientras por las ventanas llega el ensordecedor murmullo de miles de cientos de rinocerontes. Y Bódalo dice espantado:

- ¡Somos la única pareja que existe en la tierra !

Pero poco después se quedará completamente sólo porque la mujer decide también pasarse al bando de los irracionales. Y la obra termina así.

¿Quieren ustedes saber lo que pasó ?

Algo increíble. La gente, en pie, aplaudía hasta romperse las manos. Ovociones terribles, gritos de « ¡Bravo ! ¡Bravo ! », y salida de José Luis Alonso a escena como máximo triunfador de la noche.

Fijándonos en el aspecto positivo, lo que resalta la crítica es la proeza de José Luis Alonso al superar las dificultades técnicas del montaje con la contribución del diseño escenográfico de Manuel Mampaso. Asimismo, los intercambios mecánicos salpicados de fórmulas estereotipadas de esta pequeña y rudimentaria congregación social -que conforman los personajes-, se resolvieron con diálogos más sustanciales y más ordenados, alejándose de la sistemática y cuestionadora disolución del lenguaje con que Ionesco plantea su denuncia de la estupidez monocorde del pensamiento conformista y de la congelación de un mundo con todos sus valores.

En cambio, el punto débil de la puesta en escena se percibió en la resolución de la obra en dos partes antinómicas -la farsa grotesca de los dos primeros cuadros frente al tono trágico de los dos últimos- en lugar de la coexistencia de ambos géneros, a lo largo de la acción dramática, postulada por el dramaturgo. Lo cual no deja de ser el mayor escollo de la dramaturgia ionesquiana, que no encuentra fácil solución ante un público mayoritario, poco acostumbrado a las innovaciones vanguardistas, y cuya interpretación « moral » del teatro predominaba sobre un juicio estético. Por tanto, Alonso reforzó el « crescendo rinocerico » que encaminaba al espectador desde las conversaciones triviales de la vida deshumanizada hacia el trágico canto a la libertad de un ser irremediabilmente condenado a una profunda soledad.

Aprovechando el éxito de la obra en los grandes escenarios mundiales, el director español convirtió *Rinoceronte* en uno de los estrenos más elogiados de la temporada teatral madrileña. Desde entonces, no ha habido otras representaciones relevantes de la pieza, dada su complejidad técnica y la gran dificultad que entraña para los directores su adaptación a los gustos estéticos del público actual.

EPÍLOGO

EPÍLOGO

Según pudimos comprobar fue el estreno comercial de *Rinoceronte* el que dio a Ionesco un carácter de fenómeno “aceptado”, saltando desde los teatros de “minorías” a los grandes escenarios del mundo. Precisamente dos obras suyas, posteriores a *Rinoceronte*, subieron al escenario del María Guerrero. En primer lugar, se trata del *Rey se muere*, que estrenó junto con otra obra breve, *El nuevo inquilino*, el 26 de noviembre de 1964, bajo la dirección de José Luis Alonso, en una traducción de Trino Martínez Trives, y con los decorados y figurines de Francisco Nieva. Luego, casi diez años después, su parodia shakespeariana, *Macbett*, se dio a conocer al público español, el 6 de octubre de 1973, bajo la dirección de José María Morera. (La traducción y escenografía fueron asumidas también por Francisco Nieva.)

Por ser los dos últimos estrenos que de Ionesco se hicieron en un teatro nacional, no podíamos cerrar nuestro estudio sin esbozar las grandes líneas de su contribución a la evolución de la recepción del dramaturgo.

En España, ya por los años sesenta, se hacía notar una toma de conciencia de lo absurdo de ciertas cosas, que, en el lenguaje de un amplio grupo social, empieza a vincularse al mundo de Ionesco; es decir, ya pasan cosas que, según mucha gente, “parecen de Ionesco”. En un Diálogo de Redacción, publicado en el número 39 de *Primer Acto* -enero de 1963-, el escritor y crítico Francisco García Pavón vaticinaba:

En el caso de Ionesco, yo me atrevo a pensar que va a ser teatro de bastante público, si no de gran público, en breve. Así como el teatro “con mensaje” es más grave y a la larga es posible que la burguesía lo rechace, éste, como es más incruento, será admitido con facilidad.

También queremos recoger una reflexión de Alfonso Sastre que aparece en el Diálogo de Redacción ya citado:

Por mi parte, sin ser un admirador incondicional del teatro de Ionesco, reconozco en él un testimonio agudo de la crisis de la burguesía, y que la toma de conciencia de la nihilidad de las relaciones de ese tipo, el hecho de que esas relaciones no tienen ya salida, ha de ser un punto de partida para unas relaciones nuevas. En esa medida, aunque sea indirectamente, y a pesar de la propia ideología de Ionesco, considero que en la situación actual de nuestra escena es muy saludable la presencia de su teatro¹.

¹ Para ambas citas págs. 4-5.

No cabe duda de que la mejor comprensión que de la dramaturgia ionesquiana el público venía manifestando se debía a que ésta, típicamente vanguardista, hermética y ambigua, tendía a una clarificación. Era como si, al saltar de plataformas minoritarias a escenarios de mayor anuencia pública, Ionesco se hubiera visto obligado, sin renunciar a la vanguardia -y al absurdo-, a dar un sentido menos confuso a su teatro. A este respecto Francisco Nieva² señala bien que es posible discernir en la producción de Ionesco dos bloques muy diferenciados: teatro del absurdo y teatro metafísico. En efecto, tras un período en que sus armas fueron la ridiculización casi siempre humorística de la sociedad burguesa mediante la objetivación despiadada de su lenguaje, el gran escritor parece irse decidido hacia el núcleo de los problemas eternos del hombre. En *El rey se muere* hay una visión trascendental del hombre bajo la presión de dos fuerzas -las dos reinas-: una es la vida del amor, la otra la verdad de la muerte; acaba venciendo la segunda. Lo primero que llama la atención al leer la obra en el original es, según resalta José Luis Alonso, la belleza de su lenguaje. Aquí las palabras no proliferan a empellones y desordenadamente, y los conceptos no saltan por el aire, pues Ionesco se ha convertido en un escritor “más clásico”. De hecho los críticos hablan de Shakespeare, de la danza de la muerte, de cantata, de teatro teológico y, en España, de Calderón y de auto sacramental. Y es que *El rey se muere* se presenta como una síntesis entre la vanguardia y el “naturalismo”. Ya en *El rinoceronte*, a pesar de ciertos contactos con su teatro anterior, en el que la dislocación o mecanización del lenguaje jugaban un papel importante en la denuncia de la retórica vacía, reflejo del espíritu conformista y gregario, el autor se desenvolvía también próximo al teatro naturalista.

El rey se muere es una tragicomedia monosituacional en la que asistimos a la agonía de Bérenger I, tragicomedia integrada por elementos grotescos, esperpénticos e irónicos. Porque ¿qué otra cosa sino una insistente y desoladora *meditatio mortis* es este drama? A través de cambiantes expresiones verbales y escénicas -simbólicas, directas, grotescas o poéticas, según los casos-, Ionesco nos da su versión de lo que el morir es para el hombre: en su lectura de *Fedón*, Sócrates no le había convencido de que el alma

² F. Lázaro Carreter. “*Macbett* de Eugène Ionesco”, *La Gaceta ilustrada*, 11-XI-1973, pág. 30.

es inmortal y perduraba en un mundo superior³. Si *El Rey Lear* de Shakespeare se puede leer como “un viaje iniciático que lleva al *conócete a ti mismo*, que inspiró a Sócrates”⁴, *El rey se muere* se concibe como un viaje iniciático sacralizador de la muerte. Según expone Antonio Ballesteros en su prólogo, “Lear ha perdido su autoridad, pero sigue negándose a concebirse el frágil anciano que irremisiblemente es. Un rey puede ser todo lo poderoso que la fortuna dicte, pero no deja de ser ni más ni menos que un hombre”⁵. De igual modo, Bérenger I deberá aprender a asumir su muerte anunciada - “Marguerite.- Tu vas mourir dans une heure et demie”⁶, y el tiempo de la representación se convertirá en el tiempo agónico de las etapas que le conducen a la conciencia de la nada.

En su aprendizaje, más que la glosa psicológica de las actitudes que va conformando la aceptación de la muerte por el monarca, importa el comentario de lo que, según esta pieza de Ionesco, real y verdaderamente significa la muerte del hombre. Como acertadamente plantea Pedro Laín Entralgo, en cuatro pueden cifrarse los distintos “seres” que va asumiendo el rey agonizante: dos de ellos reales y otros dos simbólicos. Muriendo, Bérenger I va siendo personaje, simple individuo humano, símbolo de la humanidad y símbolo de Dios. Bérenger comienza muriendo como personaje, es decir como rey. Es ésta la muerte más eterna y superficial. Bérenger muere intentando mandar, fracasando en su intento y recordando lo que como rey ha sido a lo largo de su vida. Pero en la vida somos algo más que personajes. También como persona muere ante nosotros Bérenger I. La escena más poética del drama quizás es

³ E. Ionesco (1967). *Journal en miettes*, op. cit., págs. 35-36: En lisant *Phédon*, ce n'est que vers la fin du dialogue que je m'aperçois que nous sommes dans de beaux draps. Socrate n'a pas réussi à me convaincre que l'âme est immortelle et qu'il va vivre dans un monde supérieur. On a l'impression que les disciples de Socrate ne sont pas convaincus non plus puisqu'ils pleurent; autrement pourquoi pleureraient-ils. Lorsque le soir arrive et que Socrate prend le poison; lorsque ses pieds refroidissent ainsi que le ventre, lorsque, enfin, il meurt, une terreur, une tristesse énorme me saisissent. La description de la mort de Socrate est tellement convaincante, beaucoup plus convaincante que les arguments de Socrate pour l'immortalité. D'ailleurs, les arguments s'évanouissent en un instant; on les oublie tout de suite mais l'image de Socrate mort se grave dans ma mémoire: tous les hommes sont mortels; Socrate étant homme, Socrate est mortel. J'étais réveillé cette nuit et je pensais à cela. Depuis longtemps je n'avais plus eu une angoisse si lucide, présente, glaciale. Peur du néant [...].

⁴ W. Shakespeare. *El rey Lear*, prólogo de Antonio Ballesteros, Madrid, Biblioteca Edaf, 1998, pág.21.

⁵ Op. cit., pág. 23.

⁶ E. Ionesco (1966). *Le roi se meurt* (1964), *Théâtre IV*, Paris, Gallimard, NRF, pág. 22.

aquella en que el moribundo envidia la vulgar, cotidiana y penosa experiencia de la realidad que constituye la vida de su criada, Julieta. Cuando ya ha aceptado morir como persona, el rey -a través de lo que de él nos van diciendo sus acompañantes- muere como símbolo. Su figura simboliza, en primer término, la de todos los hombres, el conjunto de la humanidad. No otra cosa significa la solemne enumeración de sus hazañas e invenciones, que no son sino las de la humanidad entera a lo largo de su historia. A la vez que una realidad particular, la muerte de un hombre es el símbolo de la muerte de todos los hombres, o sea de la humanidad que se extinguirá totalmente algún día. Así parece dárlo a entender el segundo y definitivo de los seres simbólicos que asume Bérenger I, y el desolador vacío final del escenario, cuando Bérenger agonizante, despojado por la reina Margarita de todos los atributos externos de su persona, desaparece de aquél. La escena queda absolutamente vacía y Bérenger I simboliza a Dios. La muerte de este rey presta apariencia escénica y da forma nueva al célebre “Dios ha muerto” de Nietzsche: “¿Qué sentido tienen, si no, las palabras en que se declara a Berenger hacedor del mundo? Dios, hechura del hombre, muere con el hombre. Tras la muerte de éste, como en el escenario tras la del rey Berenger I, la nada”⁷.

Si con *El rey se muere* Ionesco se había aproximado a Shakespeare, con *Macbeth*, su reflexión sobre el poder lo distancia esencialmente de él. En cierto modo, en su obra el dramaturgo hace lo contrario de lo que hizo Brecht con *Coriolano*, otra obra de Shakespeare. El tema es el mismo: la ambición, la voluntad de poder. Sólo que si en el tratamiento de Brecht la ambición aparecía como una servidumbre execrable, aquí tiene algo de mecanismo inevitable, de manifestación tragicómica de la naturaleza humana. En *Macbeth* hay seres ambiciosos y otros que se comportan dentro de otra lógica. Aquí no, aquí la hipocresía es la norma general. Según Ionesco, Duncan, el rey equilibrado y cumplidor de la pieza shakespeariana, es un tipo malvado, un tirano caprichoso, como lo es después Macbeth, y promete ser, en términos superlativos, Macol - el Malcolm original-. Entonces, lo que era en inglés tragedia en torno a la ambición de poder -con Duncan como soberano apreciado y su hijo como promesa de mayor justicia,- se convierte en Ionesco en postura fatalista en torno a dicho poder. En otras

⁷ P. Laín Entralgo. “Meditación de la muerte”, *La gaceta ilustrada*, 2-I-1965, pág. 29.

palabras: para el autor rumano, todo poder lleva aparejadas automáticamente la tiranía, la corrupción y la explotación de los súbditos, y el enfrentamiento entre individuo y sociedad sigue siendo insalvable.

El nuevo inquilino, un entremés cómico-trágico, estrenado en París en 1957, que completa el programa Ionesco de 1964 en el María Guerrero, aparece como contrapunto vanguardista de la *mediatatio mortis* del *Rey se muere*.

En el sexto piso de un edificio de viviendas, el “señor” se construye un refugio, quedando completamente cercado por una cantidad extravagante de muebles amontonados que llegan a bloquear todas las salidas. En su búnker, acomodado en un sillón “acolchado” -“capitonné”- como el interior de un ataúd, elige vivir en una absoluta soledad que, con toda evidencia, simboliza su rechazo de la vida. Como prueba de ello, el segundo mozo de mudanza golpea tres veces, sin obtener respuesta, en una de las caras laterales del encierro, y subiendo con su escalera de mano hacia las tablas que cubren el cerco, arroja un ramillete de flores en su interior. Luego la voz del señor le pide que cierre el techo del cerco donde, vestido de negro, ha quedado sepultado, y que se apague la luz. Estamos asistiendo pues a un funeral. Además, el autor precisa que el ritmo, apenas marcado, debe dar a la acción cierto carácter de ceremonia.

Esta pieza breve se presta a diversas interpretaciones. El prolongado soliloquio de la Portera, el desconcierto progresivo del “señor” ante la avalancha de muebles que llenan su nueva habitación, la rutinaria indiferencia de los mozos de mudanza, para unos ha simbolizado la incomunicación del hombre, y para otros, un mero conflicto entre el espacio y la materia. Además, nos podemos preguntar si el “señor” encerrado “en las cuatro paredes” de sus biombos desaparece, escapa o muere. Todas esas interpretaciones son posibles. El crítico de *Ya*, B. Mostaza, se inclina a pensar que Ionesco “nos da un croquis dramático de la huida que el hombre intenta de sí mismo. Una huida imposible, pues ya dijo Horacio que en las ancas del destino que montamos va a horcajadas el cuidado que nos azora. El hombre huye con todos los problemas que lo amueblan”⁸.

El conjunto de las tres obras nos induce a una meditación profunda acerca de la suprema soledad, de los mecanismos del poder y de la muerte, dando forma a estas cuestiones fundamentales con los recursos propios de su teatro de ruptura, y

⁸ B. Mostaza. “Dos obras de Ionesco en el María Guerrero”, *Ya*, 28-XII-1964, pág. 37.

aprovechando su dominio de la ambigüedad que le permite presentar las dos caras de una misma pose: la delirantemente cómica y la estremecedoramente patética. Acerca de ello, Jan Kott explica cómo se asemejan las estructuras de la tragedia y lo grotesco:

La vision tragique et la vision grotesque du monde sont, pourrait-on dire, composées des mêmes éléments. Que ce monde soit tragique ou grotesque, les situations sont imposées, commandées, nécessaires. La liberté de choix et de décision est conditionnée par celles-ci. Dans une telle situation de contrainte, imposée, tant le héros tragique que l'acteur grotesque sont perdants dans leur combat avec l'absolu. L'échec du héros tragique est la confirmation et la reconnaissance de l'absolu; l'échec de l'acteur grotesque, c'est l'absolu tourné en dérision et désacralisé, sa transformation en un mécanisme aveugle, en une sorte d'automate. Non seulement le bourreau est tourné en dérision, mais également la victime qui avait cru à la justice du bourreau, qui avait fait de lui un absolu, qui l'avait inventé, puisqu'elle s'était reconnue elle-même pour victime. [...]

Le monde de la tragédie et le monde du grotesque ont donc une structure semblable. Le grotesque adopte les schémas dramatiques de la tragédie et pose les mêmes questions fondamentales. Dans cette querelle sur l'interprétation tragique ou grotesque de la condition humaine, on retrouve un reflet de l'éternel et toujours actuel conflit entre deux philosophies et deux styles de vie, de l'antagonisme entre deux attitudes fondamentales, que Leszek Kolakowski a qualifié d'antagonisme incurable entre les prêtres et les pitres. Entre la tragédie et le grotesque, c'est la même discussion qui se déroule pour ou contre l'eschatologie, pour ou contre la croyance à l'absolu, pour ou contre l'espoir en une situation définitive de la contradiction entre l'ordre des valeurs et l'ordre de l'action. La tragédie est le théâtre des prêtres; le grotesque, le théâtre des pitres⁹.

En su recepción, *El rey se muere* y *Macbett* fueron captadas bajo esta doble faceta por la crítica. En lo que respecta al *Rey se muere*, Enrique Llovet la define como:

Un poema estremecedor, duro, pavoroso, a ratos tan grave como Shakespeare -por ejemplo, en la escena de las invocaciones- y a ratos tan aleccionador como Calderón -por ejemplo, en la escena en que se trasciende de “un Rey” a “todos nosotros”-: Ionesco, muchas veces misterioso y sibilino, es aquí un martillo clarísimo y percutiente. *El rey se muere*, mezcla de poesía y fisiología, prosaísmos y acordes líricos, escenas que cautivan y escenas que irritan, razones que hieren y se degradan inmediatamente en boca del Alabardero repetidor, temblores que hacen aprehender muchas cosas por vía emocional y bruscas sacudidas para quebrar ese estado y hacernos caer en una fría y lúcida meditación: *El rey se muere* es una tragedia “abierta” sobre el camino de la

⁹ J. Kott. *Shakespeare, notre contemporain*, traduit du polonais par Anna Pozner, Paris, Julliard, coll. “Les temps modernes” dirigée par J. P. Sartre, 1962, respectivamente págs. 120 y 128.

muerte, y marca, en ese sentido, una importante variación en la “forma” de su autor [el subrayado es mío]¹⁰.

Alfredo Marqueríe aprecia su simbolismo diáfano, pero rechaza, como de costumbre, sus contrapuestas salidas de tono disparatadas:

El defecto innegable de *El rey se muere* es, aparte de la ya citada incorporación de anacronismos y burlas pedestres en medio de la atmósfera dramática, y el de empeñarse en mantener hasta la obsesión y la desesperación una situación única que se prolonga deliberadamente desde el principio al final de la obra, con algunos movimientos o entradas y salidas de personajes, pero sin ninguna acción¹¹.

En *Macbett*, sobre una temática que no es precisamente alegre, Ionesco ejercita su incomparable vena sarcástica y un humor negro tan malicioso, que la obra más sombría de sus grandes invenciones es al mismo tiempo la más divertida. El tratamiento caricaturesco a que ha sometido a los personajes shakespearianos, la inmensa estupidez de los ambiciosos políticos de toda laya, hablando todos el mismo lenguaje, empleando los mismos discursos, la fantástica sucesión de escenas dramáticas y de un tono de farsa desenfrenado la convierte en una comedia más cerca del *Ubu rey* de Jarry. De hecho, la crítica española no perdió la ocasión de fijar su parentesco, por un lado, con el “astracán nacional” de Muñoz Seca, y, por otro, con el nuevo humor de Jardiel Poncela:

ABC.- En un *Macbett* sin H y con dos TT, que enlaza, por un lado con Shakespeare, por otro... con Muñoz Seca.

El Espectador.- Muñoz Seca, Jardiel: *La venganza de Don Mendo y Angelina o el honor de un brigadier*, podrían ser citadas¹².

Algo entrañable nos recuerda en muchos detalles este *Macbett* de Ionesco. Una parte del fino y delirante Jardiel y algo del menos sutil Don Mendo y del “astracán nacional”.

No nos sentimos “de vuelta”, sino rindamos homenaje al mérito del autor por haber dado categoría al filón sin haber conocido a estos ibéricos precedentes. Y vaya en detrimento nuestro el no haber sabido apreciar y depurar aquella vena. Este parentesco lo establece el hecho de que bajo el cínico y desmitificador “astracán” se escondía un cierto desencanto y una quiebra de valores que hoy

¹⁰ E. Llovet. “*El rey se muere*, de Ionesco, en el María Guerrero”, *ABC*, 28-XI-1964, pág. 109.

¹¹ A. Marqueríe. “*El nuevo inquilino y el rey se muere*”, *Pueblo*, 28-XI-1964, pág. 25.

¹² F. Álvaro. *El espectador y la crítica (El teatro en España en 1973)*, editorial “Prensa española”, Madrid, 1974, pág. 166.

ensombrece al mundo en general y también se escuda en el humor disparatado y en el sarcasmo.

Tengamos presente que la gracia local y circunstancial del “astracán” revelaba la “muy moderna” capacidad del español para rebasar los límites y desenvolverse en el exceso¹³.

Como el autor propone, no hubo intermedios en *El rey se muere*, y la hora y media de representación resultó monótona. El estreno de *Macbett* resultó aún más desconcertante. Aunque se dice que la representación alcanzó momentos brillantes -las escenas de las brujas, por ejemplo- éstos no lograron avivar la opacidad dominante. A ambos montajes se les reprocha una falta de ritmo que hace caer fácilmente al oyente en el tedio.

En la crónica teatral consultada, la dirección escénica de ambos montajes no fue considerada muy acertada. En su valoración del montaje de José Luis Alonso -*El rey se muere*-, José María de Quinto quiere reprochar a José Luis Alonso que no haya desarrollado la libertad que le brindaba Ionesco, ajustando su acostumbrado tratamiento naturalista a la obra que, en este caso, no tuvo un resultado tan efectivo como en *Rinoceronte*:

En el capítulo de la puesta en escena habrá que hacer algunas consideraciones. ¿Hay una manera, como pretenden los dogmáticos, de montar a Ionesco? Yo creo que no, que, en realidad, ningún director debe aceptar normas preestablecidas, que debe trabajar, sobre todo en este teatro, libremente¹⁴.

Casualmente, casi diez años después -en 1973-, Guillermo Heras acusa a la dirección de *Macbett* de una falta de provocación imaginativa:

Precisamente este *Macbett* requeriría una puesta en escena llena de provocaciones y rompimiento de moldes específicos que Morera no ha sabido encontrar. Como buen profesional que es, se ha limitado a realizar un montaje convencional con ciertos elementos imaginativos (ayudado por Nieva en la escenografía)¹⁵.

¹³ F. Nieva. Programa de mano. *Macbett* de Eugène Ionesco. Teatro María Guerrero. Dirección General de Espectáculos. Ministerio de Información y Turismo.

¹⁴ J. M. de Quinto. “Crónica de teatro”, *Ínsula* n° 219, 1965, pág. 14.

¹⁵ G. Heras. “*Macbett* de Eugene Ionesco”, *Primer Acto* n° 165, febrero 1974, pág. 51.

Por otro lado, *Nuevo Diario* considera que la fórmula contrapuntista -tragi-cómica- tan apreciada por Ionesco fue, una vez más, disociada en una alternancia entre escenas cómicas y trágicas:

Da la impresión de que el director no ha entendido demasiado nítidamente lo que Ionesco pedía o, al menos, lo ha captado de una manera desigual, acumulando “gags” y farsa en unas escenas, y dándonos tragedia, en otras, separando lo que había de ser un todo: farsa trágica¹⁶.

¿A qué se debe este progresivo desencanto perceptible tanto en las reacciones del público exégeta como en las del más profano? El público menos iniciado en la revolución formal del autor tuvo dificultad en seguir la trama del *Rey se muere* y de *Macbett*, que, sin ser convencional, no desmiente ninguna convención particular. Sin embargo, quedó impactado por el pequeño armazón del *Nuevo inquilino*, que constituye una vasta miniatura donde intuye un sorprendente poder de sugestión. Los defensores de su primer teatro no dejaban de lamentar el giro estético que Ionesco inició con *Rinoceronte*, muy afortunado en esta ocasión, pero que, a la larga, demostró que, si el autor era capaz de comprender cuáles eran los grandes temas, tal vez su talento no iba por este derrotero como para vérselas con ellos. Evidentemente, todo movimiento evoluciona con el paso del tiempo, y, lógicamente, la corriente del absurdo también evolucionó. Lo malo, a juicio de algunos, es que, en vez de tender hacia la posible revolución estética más allá de lo formal de los primeros tiempos, lo ha hecho, en el caso del autor, hacia un conservadurismo estético y de contenido, reflejado en la distancia que va desde la cruel visión de personajes tan lúcidamente dibujados como son los de *La Cantante calva*, a estos pobres fantasmas de su visión shakespeariana.

¹⁶ F. Álvaro. *Op. cit.*, pág. 167.

CONCLUSIÓN

CONCLUSIÓN

Como colofón a nuestro estudio, pasaremos a contestar unas cuestiones definitorias de la modalidad de recepción de Ionesco en España.

¿Cuál era el contenido del “horizonte de expectativas” que el público español se había forjado sobre Ionesco a lo largo del período 1955-1997?

Durante una primera etapa (1955-1967), tanto el público mayoritario como el minoritario carecía por completo de contenidos concretos sobre las obras de Ionesco. Dicho de otro modo, en España no existía el tipo de “espectador implícito” que apoyaba el “horizonte de expectativas” teatrales, para el cual escribía Ionesco. Por lo tanto, se producía forzosamente un vacío en la recepción, puesto que la tradición escénica respondía a otros parámetros.

En *La Cantante calva*, vimos que Ionesco se servía del lenguaje para replantearse de forma especialmente impactante lo trágico de la condición del hombre contemporáneo; y lo hace a través de la insidiosa deformación de las palabras y la dislocación de la cadena semántica, que conduce a una proliferación de frases carentes de sentido inmediato, pero cargadas de implicaciones metafísicas; revelan el pesimismo y el sentimiento de angustia que, ya en otro registro, había difundido la literatura existencialista. Según pudimos comprobar, tras el análisis de las traducciones de la obra, el progresivo desmoronamiento del lenguaje fue generalmente sometido a una traducción literal que desembocó en una interpretación errónea por parte del público, lo cual hizo que el primer teatro de Ionesco fuera considerado como un concierto de asociaciones lingüísticas meramente gratuitas, sin más intención que la de presentar un cuadro grotesco de unos comportamientos sociales, y alejado de cualquier proyección metafísica.

Si *La Cantante calva* es una obra que suele formar parte del repertorio tanto de los grupos aficionados como de las agrupaciones de cámara por la garantía que ofrece esta serie de cuadros hilarantes, *Las Sillas*, donde asistimos a la conversación de dos

Viejos con una multitud de personajes invisibles que van invadiendo el escenario, supone una dificultad performativa mucho mayor. Generalmente calificada por la crítica como la mejor creación del autor, sus estrenos en España, que se prolongan desde 1957 hasta 1963, no tuvieron mucho eco en la prensa, y nos fue imposible reunir la información necesaria para una descripción, incluso somera, de su puesta en escena. Sin embargo, la crítica fue sensible a la temática más inteligible y muy humana derivada de diálogos más sustanciosos.

Con motivo del estreno de *Rinoceronte*, se modificó tal horizonte: la crítica y el público comenzaron a considerar a Ionesco como un autor que no sólo sabía conectar con los problemas del hombre contemporáneo -la incomunicabilidad a través del lenguaje, las preguntas en torno al destino humano, la carencia de sentido del mundo actual, el sentimiento de soledad del individuo entre sus semejantes, la profunda angustia existencial y el miedo a la muerte, que comparte con sus coetáneos-, sino que también era proclive, desde entonces, a tratar temas sociales con un código más comprensible y, por tanto, más al alcance del público mayoritario.

Por consiguiente, en 1961 es realmente con *Rinoceronte* cuando el teatro de Ionesco empieza a tener una mayor difusión en España. Saltando de los escenarios minoritarios a un teatro nacional, la obra de por sí, de corte más clásico, encierra diálogos más ordenados que siguen alternando, no obstante, con intercambios más disparatados. Atenuando al máximo los efectos de la estructura dramática para, a cambio, potenciar los aspectos cómicos, y procediendo a una reestructuración textual menos prolija y más esquemática, el director escénico brindaba una adaptación simplificada de la obra más acorde con los gustos estéticos de los espectadores mayoritarios de los teatros nacionales.

Por otro lado, un reducto del público minoritario selecto seguía considerando que el mejor Ionesco se situaba en aquellos juegos verbales insólitos y chistosos, en ese “anti-teatro” que caracterizaba su primera etapa teatral, y se mostraba decepcionado frente al nuevo giro estético que había adoptado, considerándolo “oportunist” y deficiente en la utilización tradicional de un discurso que se había vuelto farragoso y retórico.

Por tanto, en un contexto teatral regido por motivaciones de compromiso social, el teatro de Ionesco, rechazado de antemano por el receptor conservador, que lo

interpretaba como “una tomadura de pelo”, no fue tampoco bien aceptado por el sector intelectual progresista, que lo tachaba de “evasionista” y “escaparatista”, si bien, en el mejor de los casos, le reconocía el mérito de haber revolucionado el arte teatral. En definitiva, esta nueva dramaturgia, por su propia índole de teatro puro, metafísico y trascendental, no tenía cabida entre un colectivo artístico que buscaba una literatura coyuntural de urgencia, recurriendo a un modo de transmisión directo y contundente.

En una segunda etapa (1967-1982), el panorama teatral español tomó un cariz distinto. Tras un período de desarrollo de esta generación realista, aparecieron una serie de autores con un objetivo similar al de toda generación incipiente. De la misma manera que los realistas cuestionaron la comedia convencional de posguerra, los *nuevos autores* -como los llamaron- rechazaron el realismo, buscando fórmulas imaginativas, como el absurdo -la farsa esperpéntica y el drama postbrechtiano-, más social que metafísico, que utilizaban para enmascarar las situaciones que la censura no permitía, haciendo que en el lenguaje teatral el subtexto primara sobre el texto.

En este período, como podemos observar en el Anexo I, los grupos de teatro independiente que progresivamente van sustituyendo a los *teus*, siguen representando a Ionesco. Sin embargo, con la excepción de *Macbett*, que José María Morera dirigió en 1973 en el María Guerrero, sin obtener mucho éxito, las obras largas de Ionesco posteriores a *Rinoceronte* no gozaban de tanto interés como venía teniendo su primera producción que conservaba su poder de convicción intacto. Además, si el teatro del autor seguía con una modalidad de recepción irregular e intermitente, la falta de continuidad que los estrenos de sus obras venían demostrando, se suplía en adelante con la impronta que había dejado en esta nueva generación de autores -entre ellos Antonio Martínez Ballesteros, José María Bellido y José Ruibal- que abogaban por un teatro imaginativo. En efecto, Rodríguez Méndez, en su artículo “Las paradojas de Mister W”, que hace referencia al libro de George E. Wellwarth, *The Spanish Underground Drama*¹

¹ Esta obra se publicó en castellano en las ediciones Villalar en 1977, y se presenta como una segunda parte de *The Theatre of Protest and Paradox* (1964) del mismo autor (publicada en castellano en las ediciones Lumen, en 1966). Según expone César Oliva. *Op. cit.*, pág. 346: “El autor José María Bellido, tras conocer en Londres el trabajo del profesor americano, le escribió indicándole su contrariedad por haber dejado fuera del estudio al teatro español. Wellwarth admitió el hecho y viajó a España para trabajar sobre esa, para él, nueva dramaturgia”.

(1972), estima que esta nueva generación de autores se limitaron a seguir defectuosamente la estética del Teatro del Absurdo sin aportar nada nuevo a cambio:

Los ignorados y jovencísimos autores que él ha descubierto pueden ponerse al lado de los Ionesco, los Beckett, los Albee y los Mrozek [...]. Los autores universales que se lleva Mister W., para salvarlos de la tremenda ignorancia e injusticia de su desconocimiento son, por supuesto, jóvenes vanguardistas y abstractos [...] pues siguen los modelos bien establecidos por el propio Mister W. O sea, Ionesco y Beckett y siguen tan bien los modelos que hasta destrozan el lenguaje castellano, original en que las obras están escritas, para que pierda toda jugosidad verbal y pueda identificarse con cualquier otro texto traducido y encontrado en otros países de tercera, que no dejará de recorrer Mister W. para completar su valiosa colección².

También Ángel García Pintado en un artículo sobre “La vanguardia en los nuevos autores” comenta:

El teatro del absurdo llegó de Francia en dosis mínimas y padeció aquí atentados sangrientos, perpetrados sobre todo por los críticos oficiales influyentes, encargados de llenar o vaciar locales; y los representantes de ese teatro –Beckett, Ionesco, Adamov, Genet...- fueron tratados como delincuentes y expulsados inmediatamente de este paisaje torturado que llamamos España. La conjura seguía vigilante... Pero el ejemplo de los mártires crea adicciones perniciosas. Hay por aquellos años como una treintena de jóvenes escritores, al norte, sur, este y oeste, que prácticamente despiertan a la vida y a la evidencia con un amargor de insatisfacciones diversas y confundidas en la boca. Sienten insatisfacción de pasado y sobre todo de presente. El porvenir, no aciertan a vislumbrarlo. Una angustia, más histórica –el aquí y ahora dichosos- que existencial (en el franquismo, el español, más que un ser para la nada, era un ser para la mierda, una pasión rematadamente inútil)³.

En el tercer y último período de nuestro estudio (1982-1997), el panorama teatral español se vuelve, afortunadamente, ecléctico, y en un intento de recuperar el tiempo perdido, trata de ponerse a la altura de las grandes producciones europeas. En efecto, los años de gobierno socialista habían servido para elevar el teatro a categoría de hecho cultural de Estado creando una infraestructura y promocionando los estrenos a fuerza de grandes subvenciones para mantener el nuevo nivel de producción. En este contexto, los dos estrenos reseñados de *La Cantante calva* por Moma Teatre de Valencia en 1991, y

² *Op. cit.*, pág. 346.

³ *Primer Acto*, nº 182, diciembre de 1979, págs. 65-66.

Las Sillas por el Teatro de la Abadía de Madrid en 1997, se inscriben en fórmulas evolucionadas del naturalismo. En efecto, Joaquín Hinojosa, director escénico del primer montaje y adaptador de ambas obras, así como Carles Alfaro –que asumió la dirección de *Las Sillas*– estiman que la estética del absurdo, la ruptura del lenguaje considerada subversiva en aquellos años, no podía conectar con la evolución que se había operado en los gustos del público actual. Ambas personalidades, que trabajaron conjuntamente en el seno de la compañía Moma Teatre, reactualizaron con éxito estos dos textos esenciales de la producción del autor: Hinojosa, con un metódico enfoque psicologista de *La Cantante calva*, y Alfaro, dentro de un sugestivo despliegue escénico de la sensorialidad que dimana de *Las Sillas*.

Por consiguiente, tal evolución guarda relación con la recepción que Ionesco cursó en Francia al pasar de ser un dramaturgo de teatros de minoría a ser un prestigioso autor del teatro de vanguardia. Sin embargo, sus incursiones fueron esporádicas y discontinuas debido a las consabidas limitaciones que imponía la censura y las numerosas dificultades para la producción de sus obras, que globalmente no correspondían a los parámetros imperantes en el auditorio teatral del país.

¿Cómo acogieron el público y la crítica tales adaptaciones?

La crítica contribuyó al tedio de la escena de la segunda mitad de los años cincuenta y de la década de los años sesenta, al no brindar elementos capaces de dar una línea constante, válida y coherente de juicios. Estas críticas de diario atendían, por regla general, más a aspectos sociales que a los puramente teatrales, y estaban constituidas por párrafos en los que se analizaba, de forma totalmente independiente, obra y autor, director, intérpretes y, alguna vez, escenógrafos y figurinistas.

Considerando los juicios emitidos sobre los estrenos reseñados, resultan harto desconcertantes algunas opiniones de críticos y censores. Sus formulaciones arbitrarias, y a veces exaltadas, obedecen al desfase que determinaba el panorama cultural español, debido a un ostracismo político y a una excesiva influencia de la tradición escolástica en el pensamiento nacional, lo que parecía siempre obligar a tomar posturas –a favor o en contra de la ortodoxia religiosa– para juzgar todo tipo de manifestaciones sociales, y a convertir todos los debates estéticos en polémicas éticas. Consecuentemente, en la

estética española, ni el público ni la mayor parte de la crítica llegaban a desvincular la ficción de la vida diaria. Esta tónica general, que fue una constante de los años cincuenta, resultaba aún patente en los años sesenta y, bajo apariencias de ideologías políticas progresistas, resurgió en los años setenta con exigencias idénticas de compromisos “morales”.

Hasta 1961 no se puede hablar con rigor de acogida, puesto que las obras de Ionesco se estrenaron casi exclusivamente en sesiones de cámara. No obstante, a partir de entonces, tanto la crítica como el público se mostraron generalmente favorables a su teatro, aceptación que fue casi siempre mitigada por las muestras de desaprobación de uno u otro sector, conservador o progresista, del mundo cultural.

El estreno de *Rinoceronte* marcó un giro rotundo en la recepción de las adaptaciones: crítica y público mayoritarios, y, en adelante, el auditorio de las salas alternativas, valoraron y acogieron favorablemente las representaciones que potenciaban las situaciones cómicas y jocosas, o el enfoque caricaturesco, grotesco y bufo, que se plegaban a la tradición escénica nacional.

¿A qué factores socio-políticos o estéticos se debió tal recepción?

La recepción estuvo condicionada por el “dirigismo teatral” como factor extraliterario, de marcado predominio político. Como ya comentamos, la Administración censora prefirió potenciar las obras de teatro vanguardistas en vez del teatro existencialista de Sartre y Camus, que consideraban mucho más subversivos, con el fin de sosegar la polémica surgida en torno al teatro social en España, y derivarla hacia un posicionamiento en pro o en contra del Teatro del Absurdo.

Cuando Ionesco pasó a convertirse en un autor de reconocido prestigio internacional, los promotores de Ionesco, desde Trives, pasando por José Luis Alonso, y terminando con Joaquín Hinojosa, se apoyaron entonces en las claras preferencias de los espectadores por el género cómico, y la recepción desviada se basó en las aficiones escénicas nacionales. En el caso del montaje de J. Hinojosa, estrenado en 1991, tras la motivación estética se encontraban, sin lugar a duda, también las presiones empresariales de tipo comercial.

¿Qué aportó Ionesco al teatro español y cómo contribuyó a modificar el horizonte de expectativas teatral del público, gracias a la difusión de sus creaciones en los escenarios?

Ionesco, conjuntamente con otros dramaturgos extranjeros y españoles -ya que no fue su contribución decisiva para el mundo escénico español-, contribuyó a flexibilizar las rígidas clasificaciones del género teatral que presidían las manifestaciones dramáticas españolas, y ayudó a que la preceptiva dramática evolucionara en España influyendo en dramaturgos tales como los catalanes Manuel de Pedrolo -*Homes i no, Cruma*-, Joan Brossa, y, más generalmente, en la generación de los *nuevos autores*. Tampoco supuso Ionesco mucho para los espectadores, ya que el desfase y el dirigismo teatral impidieron un auténtico conocimiento y valoración de este autor en España.

En conclusión, opinamos que la labor de traducción literal, y deficiente en un gran número de casos, tuvo mucho que ver con tal proceso de recepción. De hecho, proyectamos publicar unas traducciones inéditas que reunimos, con la convicción de que contribuirán a una mejor difusión del autor. También animamos a los especialistas de la traducción y la adaptación del teatro a volver, junto con los directores escénicos a la traducción y reactualización de la producción dramática de Ionesco, donde encontrarán, sin lugar a duda, textos de innegable y excepcional calidad, puesto que la crisis por la que atraviesa actualmente el arte de Talia no es ajena a una falta de buenos textos.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

1. Bibliografías.

- COE, Richard N. y STAUFFACHER, Hans Rudolf. "Eugène Ionesco: Survey of a Decade", *Proceedings of the Leeds Philosophical and Literary Society and Historical Section*, vol. 9, 1962.
- GRIFFITH, Hugues y BURY, Ruth. *Eugène Ionesco. A Bibliography*, Cardiff, University of Wales Press, 1974.
- DAVIS KYLE, Linda. "Eugène Ionesco: A Selective Bibliography, 1974-1978", *Bulletin of Bibliography*, vol. 37, 1980.
- LEINER, Wolfgang. *Bibliographie et index thématique des études sur Eugène Ionesco*, Fribourg (Suisse), éditions universitaires, SEGES, n° 25, 1980.

2. Obras de teatro reunidas en volúmenes.

- *THÉÂTRE: La Cantatrice chauve- La Leçon- Jacques ou la soumission- Le Salon de l'automobile*. Paris, Arcanes, coll. "Locus Solus" dirigée par Michel Laclos, 1953.
- *THÉÂTRE I: La Cantatrice chauve- La Leçon- Jacques ou la soumission- L'avenir est dans les oeufs- Victimes du devoir- Amédée ou comment s'en débarrasser*. Paris, Gallimard, NRF, 1954.
- *THÉÂTRE II: L'Impromptu de l'alma- Tueur sans gages- Le Nouveau locataire- L'Avenir est dans les oeufs- Le Maître- La Jeune fille à marier*. Paris, Gallimard, NRF, 1958.
- *THÉÂTRE III: Rhinocéros- Le Piéton de l'air- Délire à deux- Le Tableau- Scène à quatre- Les Salutations- La Colère*. Paris, Gallimard, NRF, 1963.
- *THÉÂTRE IV: Le Roi se meurt (1963)- La Soif et la Faim- La Lacune- Le Salon de l'automobile- l'Oeuf dur- Pour préparer un œuf dur- Le Jeune homme à marier- Apprendre à marcher (1966)*. Paris, Gallimard, NRF.
- *THÉÂTRE V: Jeux de massacre- Macbett- La Vase- Exercices de conversation et de diction françaises pour étudiants américains*. Paris, Gallimard, NRF, 1970.

3. Obras publicadas por separado.

- *La Cantatrice chauve*, interprétations typographique de Massin et photographique d'Henry Cohen, d'après la mise en scène de Nicolas Bataille au Théâtre de la Huchette. Paris, Gallimard, 1964.
- *La Cantatrice chauve. La Leçon*. Paris, Gallimard, coll. Folio, 1972.
- *Rhinocéros. La Vase*. Paris, Gallimard, coll. "Le Manteau d'Arlequin", 1959.
- *Rhinocéros*. Paris-Théâtre n° 156, 1960, págs. 9-49.
- *Rhinocéros*. Paris, Bordas, coll. "Univers des Lettres Bordas", 1985.
- *Rhinocéros*. Paris, Gallimard, coll. Folio n° 816, 1987.

4. Ediciones comentadas.

- *Théâtre Complet*, édition présentée, établie et annotée par Emmanuel Jacquart, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991.
- *La Cantatrice chauve*, édition présentée, établie et annotée par Emmanuel Jacquart, Paris, Gallimard, coll. Folio/Théâtre, 1998.
- *Les Chaises*, édition de Michel Lioure, Paris, Gallimard, coll. Folio/Théâtre n° 32, 1996.
- *Rhinocéros*, édition d'Emmanuel Jacquart, Paris, Gallimard, coll. Folio/Théâtre n° 53, 1999.

5. Ediciones especiales.

- *La Cantatrice chauve*, *Les Cahiers du Collège de Pataphysique* n° 7, págs. 11-19, y n° 8-9, págs. 59-68.
- *La Cantatrice chauve* et *La Soif et la Faim*, *L'Avant-Scène* n° 373-374, 1-15 février 1967.
- "Rhinocéros" (Nouvelle), *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud- Jean-Louis Barrault* n° 29, Paris, Julliard, février 1960.
- *Rhinocéros*, *L'Avant-Scène* n° 215, 1er mars 1960.

6. Diarios.

- *Journal en miettes*. Paris, Mercure de France, 1967.
- *Présent passé. Passé présent*. Paris, Mercure de France, 1968.
- *La Quête intermittente*, Paris, Gallimard, coll. "Blanche", 1987.

7. Estética, crítica literaria, ensayos autocríticos, y recopilación de artículos publicados en prensa.

- *Notes et contre-notes*. Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1966.
- *Antidotes*. Paris, Gallimard, NRF, 1977.

8. Conversaciones y entrevistas.

- BONNEFOY, Claude. *Entretiens avec Eugène Ionesco*. Paris, Belfond, 1966.
- VALOGNE, Catherine. "Dialogue avec Ionesco sur Ionesco et *Le Rhinocéros*", *Les Lettres françaises*, 21-I-1960.
- LAMONT, Rosette. "Entretien avec Ionesco", *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud- Jean-Louis Barrault* n° 53, février 1966.
- "Entretien accordé à André Baurin", *Les Nouvelles littéraires*, 29-I-1970.
- "Ionesco s'explique dans l'inexplicable", entretien accordé à J.-J. Brochier, *Magazine littéraire* n° 81, dossier 14, octobre 1973.
- STOLOJAN, Sandra. "Palabras polémicas. Entrevista", *Índice de Artes y Letras* n° 341, 1973, págs. 45-47.
- AGUILERA, María Dolores. "La existencia como ejercicio de estilo. Entrevista con Eugène Ionesco", *Quimera* n° 23, 1982, págs. 40-45.

9. Traducciones al castellano.

La Cantante calva.

- *La Cantante calva*. Ejemplar de archivo (Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares), n° expediente 193-55, fecha: 5-VII-1955. Traducción de Trino Martínez Trives.

- *La Cantante calva*. Ejemplar de archivo (Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares), nº expediente 384-71, fecha: 27-VII-1971. Traducción de José Luis Millán.
- *La Cantante calva*. Libreto de escena. Adaptación de Manuel Canseco, 1984.
- *La Cantante calva*. Madrid, Alianza editorial, coll. “El Libro de Bolsillo”, 1989. Revisión para la edición castellana: Miguel Salabert.
- *La Cantante calva*. Libreto de escena. Traducción y adaptación de Joaquín Hinojosa, (17-XI-1990).

Las Sillas.

- *Las Sillas*. Ejemplar de archivo (Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares), nº expediente 114/57, fecha: 15/III/1957. Traducción de Trino Martínez Trives.
- *Las Sillas. La Lección. El maestro*. Madrid, Alianza editorial, col. “El Libro de Bolsillo”, 1ª edición 1984, 1ª reimpresión 1989. Revisión de Miguel Salabert para la edición española. Traducción de Luis Echávarri.
- BARCELÓ, Pedro. *Teatro francés de vanguardia* (Georges Schéhadé *Historia de Vasco*, Arthur Adamov *Paolo Paoli*, Samuel Beckett *Esperando a Godot*, Eugène Ionesco *Las Sillas*), Madrid, Aguilar, 1970.
- *Las Sillas (Farsa trágica)*. Libreto de escena. Traducción y adaptación de Joaquín Hinojosa, 1997.

Rinoceronte.

- *Rinoceronte*. Madrid, *Primer Acto* nº 18, 7/8-XII-1960, págs. 9-35. Traducción de Trino Martínez Trives.
- *El Rinoceronte*. Buenos Aires, Nueva Visión, col. “Losange de Teatro Universal” dirigida por Fernando L. Sabsay, 1960. Traducción de Francisco Javier.
- *El Rinoceronte*. Libreto de escena. Traducción de Trino Martínez [1960] y adaptación de José Luis Alonso. Estreno: 13-I-1961, Teatro María Guerrero (dirección de José Luis Alonso). IN. 1924-1930 LIB/C 102, *Catálogo de libretos de los teatros nacionales 1935-1985 (con ejemplares sueltos de otras procedencias y períodos)* nº 4, Cuadernos de bibliografía de las artes escénicas editados por el Centro de Documentación Teatral, Ministerio de Cultura, Instituto de las Artes Escénicas y la Música, Madrid, 1995.
- *El Rinoceronte- El Asesino sin gajes- Escena para cuatro personajes- La Ira* (1962) Buenos Aires, Losada, 1978. Traducción de María Martínez Sierra.

- Beckett, Ionesco, Pinter, Mrozek. *Teatro del absurdo*, prólogo de José Triana, selección y notas de Virgilio Piñera, La Habana, Cuba, Instituto del Libro, col. "Teatro y Danza", 1967.
- *Rinoceronte*. Madrid, Alianza editorial, col. "El Libro de Bolsillo", 1982. Traducción de María Martínez Sierra. Revisión para la edición española de Miguel Salabert.

Obras reunidas en volúmenes.

- *Teatro* (1961): *La Cantante calva- La Lección- Jacobo o la sumisión- Las Sillas- Víctimas del deber- Amadeo o cómo salir del paso*. Buenos Aires, Losada, 1964. Traducción de Luis Echávarri.
- *Obras Completas: La Cantante calva- La Lección- Jacobo o la sumisión- Las Sillas- Víctimas del deber- Amadeo o cómo salir del paso- La Improvisación del alma- El Asesino sin gajes- El Nuevo Inquilino- El Porvenir está en los huevos- El Maestro- La Joven casadera- El Rinoceronte- El Peatón del aire- Delirio a duo- El Cuadro- Escena para cuatro personajes- Los Saludos- La Ira*. Madrid, Aguilar, col. Biblioteca de Autores Modernos, 1974. En esta edición española el texto ha estado al cuidado de Elena Llácer. Traducción de Luis Echávarri y María Martínez Sierra.

10. Traducciones al catalán.

- *La Cantant calba*. Barcelona, Quaderns de teatre, ed. Joaquim Horta. Preface: Jordi Carbonel, 1963. Traducción de Bonaventura Vallespinosa.
- TARRIDA, Joan. *Eugène Ionesco. Teatre (La Lliçó, Les Cadires, Rinoceront)*, Barcelona, Edicions 62 i "La Caixa", col. "Les millors obres de la literatura universal. Segle XX", 1990.

11. Programas de mano y otros documentos.

- Programa de mano de *La Lección* de Eugène Ionesco. Dirección escénica: Joaquín Hinojosa. *Moma Teatre*, 1997.
- Programa de mano de *La Abadía*. Ionesco. *Las Sillas*, 1997.
- Programa de mano de *El Rinoceronte* de Eugène Ionesco. Teatro María Guerrero. Ministerio de Información y Turismo. Dirección escénica: José Luis Alonso.
- Programa de mano de *Macbett* de Eugène Ionesco. Teatro María Guerrero. Ministerio de Información y Turismo. Dirección escénica: José María Morera.
- Eugène Ionesco. Dossier didáctico elaborado por el Teatro de La Abadía, Madrid, 1997.

- *La Cantante calva*. Montaje del grupo de teatro experimental “Grutélipo” de León. Ejemplar de archivo (Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares), nº expediente 176-72, fecha: 14-III-1972.

12. Obras críticas en francés sobre el teatro de Eugène Ionesco.

- BENMUSSA, Simone. *Eugène Ionesco*. Paris, Seghers, 1971.
- BRADESCO, Faust. *Le monde étrange de Ionesco. (Essai d'explication d'un théâtre qui s'impose sans se définir)*. Paris, Promotion et édition, 1967.
- DONNARD, Jean-Hervé. *Ionesco dramaturge ou l'artisan et le démon*. Paris, éditions Minard, coll. “Lettres Modernes”, 1966.
- FROIS, Étienne. *Rhinocéros*. Paris, Hatier, coll. “Profil d'une œuvre”, 1970.
- GROS, Bernard. *Le Roi se meurt. Ionesco*. Paris, Hatier, coll. Profil d'une œuvre, dirigée par George Décote, 1972.
- HORVILLE, Robert. *La Cantatrice chauve (1950). La Leçon (1951). Ionesco*. Paris, Hatier, coll. “Profil/Littérature”, série Profil d'une œuvre.
- HUBERT, Marie-Claude. *Eugène Ionesco*. Paris, éditions du Seuil, coll. “Les Contemporains”, 1990.
- IONESCO, Marie-France, VERNOS, Paul (eds.). *Ionesco: situations et perspectives*. Paris, Centre Culturel International de Cerisy-La-Salle, Pierre Belfond, 1980.
- JOUANNY, Robert. *La Cantatrice chauve. La Leçon d'Eugène Ionesco*. Paris, Classiques Hachette, coll. “Lire aujourd'hui”, 1975.
- KAMYABI MASK, Ahmad. *Ionesco et son théâtre*. Paris, éditions Caractères, 1987.
- KAMYABI MASK, Ahmad. *Qui sont les rhinocéros de Monsieur Bérenger-Eugène Ionesco? (étude dramaturgique)*. Paris, édité par l'auteur, membre de l'AAA, 1990.
- KAMYABI MASK, Ahmad. *Qu'attendent Eugène Ionesco et Samuel Beckett et qu'en pensent: J.-L. Barrault, J. Mauclair, M. Maréchal, P. Vernois, T. Brown, A. Grodzicki, R. Benzki, A. Epstein, R. Lamont, R. Schechner?* Paris, édité par Ahmad Kamyabi Mask membre de l'AAA, 1991.
- LIOURE, Michel. *Le drame de Diderot à Ionesco*. Paris, Armand Colin, 1973.
- SAINT TOBI. *Eugène Ionesco ou à la recherche du paradis perdu*. Paris, Gallimard, NRF, les essais CLXXVII, 1973.
- SATIJN, Nicolaas Alexander Gerardus. *Le labyrinthe de la citée radieuse (les pérégrinations de Bérenger chez Ionesco)*. Amsterdam, Rodopi, 1982.

- SÉNART, Philippe. *Ionesco*. Paris, Classiques du XXe siècle, 1964.
- VERNONIS, Paul. *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*. Paris, éditions Klincksieck, 1972.

13. Artículos y capítulos en francés sobre el teatro de Eugène Ionesco.

- *Cahiers de la compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault*:
 - “Les Rhinocéros au théâtre”, n° 29, 1960.
 - “Ionesco dans le monde”, n° 42, 1963.
 - “Ionesco, Beckett, Pinget”, n° 53, 1966.
 - “Ionesco: Rhinocéros”, n° 97, 1978.
- DOUBROVSKY, Serge. “Le rire d'Eugène Ionesco”, *Nouvelle Revue Française* n° 86, 1er février 1960.
- TOUCHARD, Pierre-Aymé. “Un nouveau fabuliste”, *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud- Jean-Louis Barrault (Ionesco. Les rhinocéros au théâtre)* n° 29, janvier 1960.
- MARTÍNEZ TRIVES, Trino. “Ionesco en Espagne” (traduit par Marcel Schneider), *Cahiers des saisons* n° 15, hiver 1959, págs. 279-281.
- SCHULZE-WELLINGHAUSEN, Albert. “Fables pour aujourd’hui”, *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud- Jean-Louis Barrault (Ionesco-Rhinocéros)* n° 97, Paris, Gallimard, 1977
- TOWARNICKI, Frédéric. “Des chaises vides... à Broadway”, *Spectacles* n° 2, 1958.

14. Obras críticas en francés sobre el Teatro del Absurdo o de Vanguardia.

- ABASTADO, Claude. *Eugène Ionesco*. Paris, Bordas, 1971.
- CORVIN, Michel (1963). *Le Théâtre Nouveau en France*. Paris, PUF, coll. “Que sais-je”, 1980.
- ESSLIN, Martin. *Théâtre de l’Absurde*. Paris, éditions Buchet/Chastel, 1977.
- HUBERT, Marie-Claude. *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante (Ionesco- Beckett- Adamov)*. Paris, Librairie José corti, 1987.

- JACQUART, Emmanuel. *Le théâtre de dérision: Beckett, Ionesco, Adamov*. Paris, Gallimard, 1974.
- JACQUART, Emmanuel. *Le théâtre de dérision: Beckett, Ionesco, Adamov*. Paris, Gallimard, coll. Tel, édition revue et augmentée, 1998.
- KOTT, Jan. *Shakespeare, notre contemporain*, traduit du polonais par Anna Pozner. Paris, Julliard, coll. "Les Temps Modernes" dirigée par J. P. Sartre, 1962.
- PRONKO, Léonard C. *Théâtre d'avant-garde (Beckett, Ionesco et le théâtre expérimental en France)*. Paris, Denoël, 1963.
- VERNONIS, Paul (ed.). *Actes et colloques (14). L'onirisme et l'insolite dans le théâtre français contemporain*. Paris, Klincksieck, 1974.

15. Obras críticas en francés sobre teatro contemporáneo.

- ABIRACHED, Robert. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris, Gallimard, coll. Tel, 1994.
- DESHOULIÈRES, Christophe. *Le théâtre au XXe siècle en toutes lettres*. Paris, Bordas, 1989.
- MIGNON, Paul-Louis. *Le théâtre au XXe siècle*. Paris, Gallimard, coll. Folio/Essais, 1978, 1986 (pour l'édition augmentée et actualisée).

16. Obras críticas en castellano sobre el teatro de Eugène Ionesco.

- GLUCKMAN, Marta. *Eugène Ionesco y su teatro*. Santiago de Chile, El Espejo de Papel-Cuadernos del Centro de Investigaciones de Literatura Comparada, Universidad de Chile, 1965.
- HERNÁNDEZ, Francisco Javier. *Ionesco*. Madrid, EPESA (Ediciones y Publicaciones Españolas, S.A.), col. "Grandes escritores contemporáneos", 1974.
- ROUD, Richard, MAROWITZ, Charles. *Ionesco: ironía y compromiso*. Buenos Aires, Carlos Pérez editor, col. "Estar al día", 1968.
- *Ionesco*. Departamento de Filología Francesa, Universidad de Valladolid, editorial Sever-Cuesta, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1996.

17. Artículos en castellano sobre el teatro de Eugène Ionesco.

- BERMÚDEZ MEDINA, María Dolores. “Contribución al análisis del tiempo y del espacio simbólicos en la obra de Eugène Ionesco”, *Gades* nº 10, Cádiz, 1982.
- HERRERO, Fernando. “El Ionesco del absurdo: entonces y ahora”, *Ionesco*, Departamento de Filología Francesa. Universidad de Valladolid, editorial Sever-Cuesta, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1996.

18. Obras críticas en castellano sobre el teatro español contemporáneo.

- ASZYK, Urszula. *Entre la crisis y la vanguardia (Estudio sobre el teatro español del siglo XX)*, Universidad de Varsovia, Cátedra de estudios Ibéricos, 1995.
- AZNAR SOLER, Manuel (ed.). *Teatro y democracia en España (1975-1995)*. Barcelona, Associació d'Idees. CITEC, 1996.
- BERENGUER, Ángel y PÉREZ, Manuel. *Tendencias del teatro español durante la Transición Política (1975-1982)*. Madrid, editorial Biblioteca Nueva, S. L., 1998.
- OLIVA, César. *El teatro desde 1936 (Historia de la literatura española actual 3)*. Madrid, Alhambra, 1989.
- PÉREZ, Manuel. *La escena madrileña en la transición política (1975-1982)*. Teatro (Revista de estudios teatrales), dirigida por Ángel Berenguer, nº 3-4, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de Alcalá de Henares, junio-diciembre 1993.
- RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español siglo XX*. Madrid, Cátedra, 1995.
- VILCHES DE FRUTOS, María Francisca y DRU, Dougherty (eds.). *Teatro, sociedad y política en la España del siglo XX*. Madrid, Fundación Federico García Lorca nº 19-20, 1988.

19. Obras críticas en castellano sobre el teatro del siglo XX.

- BERENGUER, Ángel. *El teatro en el siglo XX (hasta 1939)*. Madrid, Taurus, 1988.
- CORNAGO BERNAL, Óscar. *La vanguardia teatral en España (1965-1975). Del ritual al juego*. Madrid, Visor, 1999.
- GUERRERO ZAMORA, Juan. *Historia del teatro contemporáneo*, 4 vols., Barcelona, Juan Flors, 1961.
- PÉREZ MINIK, Domingo. *El teatro europeo*. Madrid, Guadarrama, 1961.

- SASTRE, Alfonso. *Anatomía del realismo*. Barcelona, Seix-Barral, col. "Biblioteca Breve", 1974.
- TORRES MONREAL, Francisco. *El teatro y lo sagrado (de M. de Ghelderode a F. Arrabal)*. Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2001.
- WELLWARTH, George E. *Teatro de protesta y paradoja*. Barcelona, editorial Lumen, 1966, Madrid, Alianza Editorial, col. "El Libro de Bolsillo", 1974.
- WRIGHT, Edward A. *Para comprender el teatro actual*. México, Fondo de cultura económica, 1992.

20. Estudios sobre el arte escénico.

- PELÁEZ, Andrés (ed.). *Historia de los teatros nacionales (1939-1962)*. Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1993.
- PELÁEZ, Andrés (ed.). *Historia de los teatros nacionales (1960-1985)*. Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1995.

21. Obras y artículos sobre la censura y el ámbito socio-político y cultural durante el franquismo.

- ABELLÁN, M.L. *Censura y creación literaria en España (1936-1975)*. Barcelona, Península, 1980.
- NEUSCHÁFER, H. J. *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro, cine bajo el franquismo*. Barcelona, Anthropos, 1994.

Artículos y capítulos.

- "Censura, teatro social y teatro político en España. (Encuesta)", *Primer Acto* nº 131, abril 1971, págs. 11-21.
- DÍAZ, Elías. *Pensamiento español en la era de Franco*. Madrid, Tecnos, col. de Ciencias Sociales (serie de ciencia política), 1983.
- HERAS, Guillermo. "Sobre autocensura y metalenguaje", *Primer Acto* nº 184, abril-mayo 1980, págs. 98-99.
- MARSILLACH, Adolfo. "El Tartufo" en *Tan lejos, tan cerca. Mi vida*. Barcelona, Tusquets editores, col. Andanzas, 1998.
- PÉREZ CASSAUX, Manuel. "La censura y otros demonios", *Primer Acto* nº 184, Madrid, abril-mayo 1980, págs. 90-91.

22. Estudios sobre el teatro universitario y el teatro de cámara.

Artículos.

- AUZ, Víctor. “T.E.U. 1957-58”, *Acento cultural* nº 1, nov. 1958, págs. 61-62.
- BUERO VALLEJO, Antonio. “Teatros de cámara”, *Teatro* nº 1, nov. 1952, pág. 34.
- «Encuesta. Responden 7 directores de teatro universitario.», *Primer Acto* nº 65, 1965, págs. 12-17.
- FRAGA, Jesús. “Teatros de cámara y teatros universitarios”, *Cuadernos Hispanoamericanos* nº 40, Madrid, abril 1953.
- GALÁN, Diego. “Adiós, adiós, *Pequeño Teatro*”, *Triunfo* nº 694, 15-V-1976, págs. 46-47.
- MONLEÓN, José. “Teatro y Universidad”, *Triunfo* nº 552, 28-IV-1973, pág. 49.
- MONLEÓN, José. “Teatro en la Universidad”, *Triunfo* nº 636, 7-XII-1974, pág. 108.
- VALEMBOIS, Víctor. “Teatro de cámara en la posguerra española”, *Segismundo* (Revista Hispánica de Teatro), CSIC, núms. 23-24.

Ensayo.

- GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.). *Aproximación al teatro español universitario (TEU)*. Madrid, CSIC, Instituto de la Lengua Española, 1999.

23. Obras literarias de otros autores.

- CAMUS, Albert. *L'Étranger*. Paris, Gallimard, coll. Folio plus, 1996.
- JARDIEL PONCELA, Enrique. *El Conflicto de Lord Walpole* en Vol. 3 *Obras completas*, 4 vols., Barcelona, AHR, 1965.
- KAFKA, Franz. *La Metamorfosis*, estudio preliminar y traducción: Tina de Alarcón, Madrid, M. E. Editores, S. L., col. “Clásicos de siempre”, 1993.
- TONO [Antonio Lara] y MIHURA, Miguel. *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario. Tres sombreros de copa*, por Miguel Mihura, Madrid, Editora Nacionsl, 1947.
- SHAKESPEARE, William. *El Rey Lear*, prólogo de Antonio Ballesteros, Madrid, Biblioteca Edaf, 1998.

24. Teoría del teatro.

Obras.

- CORVIN, Michel. *Lire la comédie*. Paris, Dunod, 1994.
- CORVIN, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, 2 vols., Paris, Bordas, 1995.
- COUPRIE, Alain. *Lire la tragédie*. Paris, Dunod, 1994.
- ISSACHAROFF, Michael. *Le spectacle du discours*, Paris, Librairie José Corti, 1985.
- LARTHOMAS, Pierre. *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés*. Paris, Armand Colin, 1972.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *Introduction aux grandes théories du théâtre*. Paris, Bordas, 1990.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introduction à l'analyse du théâtre*. Paris, Bordas, 1991.
- RYNGAERT, Jean-Jacques. *Lire le théâtre contemporain*. Paris, Dunod, 1993.
- SPANG, Kurt. *Teoría del drama (Lectura y análisis de la obra teatral)*. Pamplona, ediciones Universidad de Navarra, S.A. (Eunsa), 1991.
- UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre*. Paris, Messidor/éditions sociales, col. "Essentiel", 1982.

Artículos.

- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis. "Escritura/actuación. Para una teoría del teatro.", *Segismundo* (Revista hispánica de teatro) XV, 1-2, Madrid, CSIC, Instituto Miguel de Cervantes, 1981.

25. Estética de la recepción y teatro.

Obras.

- DUVIGNAUD, Jean. *Spectacle et société (Du théâtre grec au happening, la fonction de l'imaginaire dans les sociétés)*. Paris, Denoël/Gonthier, Bibliothèque Médiations, 1970.
- DUVIGNAUD, Jean. *Les ombres collectives*. Paris, PUF, 1973.
- GOURDON, Anne-Marie. *Théâtre, public, perception*. Paris, éditions du CNRS, 1982.

- PAVIS, Patrice. *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, Librairie José Corti, 1990.
- PUJANTE, Ángel-Luis y GREGOR, Keith (eds.). *Teatro clásico en traducción: texto, representación, recepción*. Universidad de Murcia, Secretariado de Publicaciones, 1996.
- TORRES MONREAL, Francisco. *El teatro español en Francia (1935-1973). Análisis de la penetración y de sus mediaciones*. Madrid, Fundación Juan March, serie universitaria nº 10, 1976.
- UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre II (L'école du spectateur)*. Paris, éditions Belin, col. Lettres sup, 1996.

Artículos.

- INGARDEN, Roman. "Les fonctions du langage au théâtre", *Poétique II*, 1971.
- URRUTIA, Jorge. "El público en el teatro", *Cuenta y razón* nº 14, Madrid, Alhambra, nov-dic. 1983.

26. Teoría de la traducción.

Actas y obras.

- LAFARGA, Francisco, RIBAS, Albert, TRICÁS, Mercedes (eds.). *La traducción: Metodología/Historia/Literatura. Ámbito Hispanofrancés*. Barcelona, PPU (Promociones y Publicaciones Universitarias), S.A., 1995.
- LAFARGA, Francisco, DENGLE, Roberto (eds.). *Teatro y traducción*. Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 1995.
- MERINO ÁLVAREZ, Raquel. *Traducción, tradición y manipulación (Teatro inglés en España. 1950-1990)*. Universidad de León (Secretariado de Publicaciones), Universidad del País Vasco (Servicio de Publicaciones), 1994.
- *Sixièmes assises de la traduction littéraire* (Arles 1989). *Traduire le théâtre*. Arles, Actes Sud, 1990.

Artículos.

- LLOVET, Enrique. "Adaptaciones teatrales", *Teatro español contemporáneo* 4, *Boletín Informativo de la Fundación Juan March*, Madrid, 1973.
- MAC GAHA, Michael. "Hacia la traducción representable", *Boletín Informativo de la Fundación Juan March*, Madrid, Mayo 1988.

- MERINO ÁLVAREZ, Raquel. “Profesión: adaptador”, *Livius*, 1, 1992, págs. 85-92.
- NIEVA, Francisco. “Es difícil traducir a Eugène Ionesco.”, *Primer Acto* nº 155, abril 1973.
- PAVIS, Patrice. Chapitre VII “Vers une spécificité de la traduction théâtrale: la traduction intergestuelle et interculturelle.” en *Le Théâtre au croisement des cultures*, Paris, Librairie José Corti, 1990.
- SALAS, Piedad de. “La traducción de obras teatrales en España”, *Babel* (Revue Internationale de la Traduction), vol. XI, nº 1, Berlin, München, Zürich, Langenscheidt, 1965.
- SALLENAVE, Danièle. “Traduire et mettre en scène”, *Acteurs* nº 1, janvier 1982.
- SANTOYO, Julio-César. “Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología” en *Traducir a los clásicos. Cuadernos de Teatro Clásico* nº 4, Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Madrid, 1989.

27. Artículos en castellano publicados en revistas especializadas o de información cultural.

La Cantante calva.

- ÁLVARO, Francisco. “*La Cantante calva* de Eugène Ionesco”, *El espectador y la crítica (El teatro en España en 1984)*, Valladolid, editorial “Prensa Española”, págs. 104-107.
- ARMIÑO, M. “Un absurdo demasiado real. *La Cantante calva*”, *Teleradio* nº 1377, 21-27/V/1984.
- AVILÉS, Juan C. “Reencuentro con el teatro de vanguardia”, *Guía del ocio* nº 437, 30 abril-6 mayo/1984.
- BÉNAZÉRAF, Anne-Marie. “Ionesco et *La Cantatrice chauve*”, *Estudios de lengua y literatura francesa*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1976, págs. 95-125.
- BOSCA, Vicent. “*Moma Teatre*, una realitat valenciana”, *SAO* nº 138, febrero 1991.
- CANTIERI, Giovanni. “Ciclo de Teatro Latino (Ionesco, Ruzante, Rabelais, Goldoni y Lope de Vega), Théâtre de la Huchette, *La Cantatrice chauve* y *La Leçon*”, *Primer Acto* nº 37, noviembre 1962.
- COTERILLO, Moisés P. “*La Cantante calva* de Eugenio Ionesco, Grupo *Altazor* de Madrid”, *Primer Acto* nº 132, 1971, págs. 72-73.
- HERRERAS, Enrique. “*Moma Teatre* presenta *La Cantante calva* en la Moratín”, *Qué y Donde* (Guía del ocio de València y Castelló) nº 671, 21-27/I/1991, pág. 36.

- HERRERAS, Enrique. “*La Cantant calba* torna a cantar sense pèls en la lengua”, *DISE* (Revista d’Informació universitària. Universitat de València) nº 21, febrero 1991.
- HERRERAS, Enrique. “J. Hinojosa: ‘He sido fiel al espíritu de Ionesco y no a la letra.’”, *Qué y Donde* (Guía del ocio de València y Castelló) nº 672, 28 en./3 feb. 1991, pág. 6.
- HERRERAS, Enrique. “Una temporada más para el recuerdo”, *Qué y Donde* (Guía del ocio de València y Castelló) nº 694, 1-7/VII/1991.
- MORAL, José María del. “*Abathar* con Ionesco”, *El Público* nº 73, octubre 1989, págs. 18-19.
- PUIG, Joaquín. “*La Lección* y *La Cantante calva* de Ionesco por el TEU de San Sebastián”, *Primer Acto* nº 63, 1965, págs. 52-53.
- RODRÍGUEZ SANZ, Carlos. “*La Cantante calva* y *La Lección* de Eugène Ionesco”, *Primer Acto* nº 76, 1966, pág. 58.
- SANTA-CRUZ, Lola. “El TUM, Ionesco y el absurdo cotidiano”, *El Público* nº 8, mayo 1984.
- SIRERA, Josep Lluís. “Una cantant molt ben entonada”, *El Temps*, 25 feb./3 marzo 1991.
- N. D. “La calva de Ionesco”, *El Público* nº 83, marzo-abril 1991, págs. 68-69.
- SIGNES, Ricard. “*La Cantant calba*, de Ionesco”, *Arts escèniques* nº 4, 4-II-1991.
- SIGNES, Ricard. “Teatro. *La Cantant calba* (Sala Moratín). Notas biográficas”, *Guía de Valencia* nº 12, 28 en./3 feb. 1991.
- VALDERREY, Carmen. “La agonía del lenguaje en el teatro de Ionesco”, *Arbor* (Revista General de Investigación y Cultura) tomo XCII, núms. 357-58, Madrid, sept.-oct. 1975, págs. 81-87.

Las Sillas.

- AMO MORENO, Luisa. “El silencio teatral como signo complejo. A propósito de *Les Chaises* de Ionesco”, *Alfinge*, 1986.
- ANOUILH, Jean. “A propósito de *Las Sillas*, de Ionesco”, *Primer Acto* nº 16, sept.-oct. 1960, pág. 17.
- CUADRO PINTO, Fernando. “*Las Sillas*: técnica, contenido y significado”, *Signos de Valdeparaíso*, 1971.
- MONLEÓN, José. “*Las sillas*, por José Monleón”, *Primer Acto* nº 3, verano 1957.

Rinoceronte.

- ALONSO, José Luis. “Mi dirección de *Rinoceronte*”, *Primer Acto* nº 19, enero 1961, págs. 4-7.
- ÁLVARO, Francisco. “*Rinoceronte* de Eugène Ionesco (13-I-1961), *El espectador y la crítica (El teatro en España en 1961)*, edición del autor, Valladolid, 1962, págs. 123-129.
- ARAGONÉS, Juan Emilio. “Madrid. María Guerrero. *El Rinoceronte*, de Eugène Ionesco”, *La Estafeta literaria* nº 210, 1-II-1962.
- FERNÁNDEZ-FIGUEROA, J. “Zoología y vanguardia”, *Índice* nº 41, agosto 1960.
- MONLEÓN, José. “¿Cómo montar a Ionesco?”, *Primer Acto* nº 19, enero 1961, págs. 9-13.

El Rey se muere.

- LAÍN ENTRALGO, Pedro. “Meditación de la muerte”, *La Gaceta ilustrada*, 2-I-1965.
- QUINTO, José María de. “Crónica de teatro”, *Ínsula* nº 219, 1965.

Macbett.

- ÁLVARO, Francisco. “*Macbett*”, *El espectador y la crítica (El teatro en España en 1973)*, editorial “Prensa Española”, Madrid, 1974, págs. 164-169.
- HERAS, Guillermo. “*Macbett* de Eugène Ionesco”, *Primer Acto* nº 165, febrero 1974.
- MANEGAT, Julio. “De *Macbeth* a *Macbett* pasando por Ionesco”, *La Estafeta literaria* nº 513 (1-IV-1973), págs. 50-51.

Sobre el teatro de Eugène Ionesco y el teatro de vanguardia.

- ALBA, Sito. “Carta de París”, *Teatro* nº 18, en.-feb./marzo-abril 1956, págs. 41-44.
- ARAGONÉS, Juan Emilio. “¿Es peligroso parodiar a Shakespeare?”, *La Estafeta literaria* nº 527, 1 noviembre 1973, págs. 26-27.
- ARMAND, Octavio. “Geometría/óptica/¿ilusión teatral? [Henri Bataille, Artaud, Ionesco, Giraudoux, Sartre]”, *Papeles de Son Armadans*, 46, nº 98 (septiembre 1972), [CXXIII-CXXIV].
- BRAVO CASTILLO, Juan. “Ionesco y sus fantasmas (*In Memoriam*)”, *Barcarola* (Revista de Creación Literaria) nº 46, 1994, págs. 307-318.

- BERMÚDEZ MEDINA, María Dolores. “Observaciones sobre los personajes del ‘Teatro del Absurdo’”, *Gades* (Revista del Colegio Universitario de Filosofía y Letras), Universidad de Cádiz, Excma. Diputación Provincial de Cádiz, 1984.
- BERMÚDEZ MEDINA, María Dolores. “Acerca de la acción en la obra de Eugène Ionesco”, *Anales de la Universidad de Cádiz*, I, Servicio de Publicaciones, Universidad de Cádiz, 1984.
- BERMÚDEZ MEDINA, María Dolores. “Acotaciones a la escena en el *Nouveau Théâtre*: el decorado en la obra de Eugène Ionesco.”, *Tavira* (Revista de la Facultad de Ciencias de la Educación) nº 3, 1986.
- BERMÚDEZ MEDINA, María Dolores. “Mecánica y geometría de la acción en la obra de Eugène Ionesco”, *Anales de la Universidad de Cádiz*, VII-VIII, tomo I, Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, 1990-1991.
- BILBATÚA, Miguel. “¿Qué es la vanguardia teatral?”, *Cuadernos para el diálogo* nº 39, diciembre 1966.
- CARRASCAL, Jesús. “El sentido del amor en cuatro obras contemporáneas de la literatura francesa”, *Filología Moderna*, 15 nº 52-53, nov. 1974-feb. 1975, págs. 197-229.
- CHAVARRI PORPETA, Raúl. “Entre locos e Ionesco (sobre *Ionesco: ironía y compromiso* por Richard Roud y Charles Marowitz), *La Estafeta literaria* nº 414, 15-II-1969, pág. 111.
- COTERILLO, Moisés P. “Madrid. Segundo ciclo de teatro independiente en el Cómic.”, *Primer Acto* nº 132, mayo 1971.
- CRESCIONI NEGGERS, Gladys. “Miguel Mihura: iniciador del teatro del absurdo [Ionesco, Beckett, Adamov, Achard, Pagnol]”, *La Estafeta literaria* nº 572, 15 septiembre 1975, págs. 9-11.
- DOMÉNECH, Ricardo. “*Jacobo o la sumisión*, de Ionesco”, *Primer Acto* nº 39, enero 1963.
- DOMÉNECH, Ricardo. “Nuevos textos sobre el teatro de vanguardia”, *Ínsula* nº 241, 1966, pág. 7.
- GARCÍA PINTADO, Ángel. “Viajando con Ionesco por el túnel del miedo”, *Primer Acto* nº 155, abril 1973, págs. 36-39.
- GARCÍA PINTADO, Ángel. “La vanguardia en los *nuevos autores*”, *Primer acto* nº 182, diciembre 1979, págs. 65-66.
- IONESCO, Eugène. “El humor negro contra la mixtificación”, *Primer Acto* nº 7, marzo-abril 1959.
- IONESCO, Eugène. “Ionesco contesta a Piscator (traducido de *Teatro* por Elena Muñoz Suay).”, *Primer Acto* nº 40, págs. 50-51.

- IONESCO, Eugène. “¡Críticos, vivís de mí...! (traducido de *Le Figaro Littéraire* por Elena Muñoz Suay”, *Primer Acto* nº 42, 1963, págs. 17-21.
- IONESCO, Eugène. “El momento culminante (traducido por José Sastre”, *Primer Acto* nº 59, diciembre 1964, pág. 14.
- IONESCO, Eugène. “Ionesco en Salzburgo”, *Primer Acto* nº 149, octubre 1972, págs. 10-15.
- KUEHNE, Alicia de. “Influencias del teatro francés en el teatro poético de vanguardia de Margarita Urueta”, *Revista Hispánica Moderna*, RHM, XXXIII, 1967, págs. 75-84.
- MARTÍNEZ ADELL, Alberto. “Carta de Londres. Triunfo de Ionesco”, *Ínsula* nº 166, pág. 15.
- MARTÍNEZ TRIVES, Trino. “Después del estreno de *Jacobo o la sumisión*”, *Primer Acto* nº 39, enero 1963.
- MEGO, Elsa Ofelia. “Ionesco y el teatro”, *Señales* nº 137, 1962, págs. 26-28.
- MIGUEZ, Alberto. “Crítica [Zola, Ionesco]”, *Revista de Occidente*, 17, nº 49 (abril 1967), págs. 123-124.
- MOLINA FOIX, Vicente. El mirón literario (el cine de Jean Genet, Samuel Beckett y Eugène Ionesco), *Revista de Occidente* nº 40, 1984, págs. 33-43.
- MONLEÓN, José. “Pim-pam-pum o la reconciliación con Ionesco”, *Triunfo*, 2-IX-1972.
- MONLEÓN, José. “Diálogo político con Eugène Ionesco”, *Triunfo* nº 629, 19 oct. 1974, págs. 50-53.
- MONTAÑA PELÁEZ, Servando. “La desintegración moral de Bérenger en el monólogo final de *El Asesino sin gaje* de Ionesco.”, *Diálogos*, 2, nº 5 (enero-junio 1961), pág. 446.
- PONCE, Fernando. “Los rumbos de Ionesco”, *Punta Europa* nº 103, 1964, págs. 108-110.
- PONCE, Fernando. “Narradores de fuera. Ionesco: *Diario II*. Colección “Punto Omega”, Madrid, Guadarrama, 1969.”, *La Estafeta literaria* nº 421, 1-VI-1969, págs. 156-157.
- PONCE, Fernando. “Introducción al teatro contemporáneo”, Editora Nacional, 1969.
- PUYO, Carmen. “Paseo de Kataiev, Ionesco y Nieva por la escena de Aragón.”, *El Público* nº 24, 1985, págs. 28-29.

- RICHARD, Jean-Pierre. “Pequeña introducción a Ionesco”, *Revista Occidente* nº 2, 1963, págs. 176-182.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio. “La poética del silencio”, *Teatro* (Revista de estudios teatrales) nº 1, Universidad de Granada, 1992, págs. 75-86.
- SITJÁ, F. “Tres notas sobre teatro contemporáneo”, *Teatro* nº 20, sept.-oct/nov.-dic. 1956, págs. 8-10.
- SORDO, Enrique. “Un teatro nuevo: Kafka, Beckett, Ionesco.”, *Teatro* nº 16, mayo-junio/julio-agosto 1955, págs. 10-12.
- SOTO, Apuleyo. “Ionesco en Madrid”, *La Estafeta literaria* nº 550, 15 octubre 1974, págs. 16-19.
- STORNI, Eduardo Raúl. “Aproximación al teatro de Ionesco”, *Universidad, Universidad Nacional del Litoral* nº 85, Santa Fe, julio-diciembre 1976, págs. 99-117.
- SUÁREZ, Marcial. “La apertura teatral y la necesidad de su aprovechamiento [Ionesco, Sartre, Anouilh, L. Jouvét]”, *Revista de Occidente*, 20, nº 60, marzo 1968, págs. 313-30.
- VALDERREY, Carmen. “Dos grandes dramaturgos contemporáneos”, *Cuadernos hispano-americanos* nº 303, septiembre-octubre 1975, págs. 749-53.
- VALDERREY, Carmen. “Las relaciones humanas en el teatro de Ionesco”, *La Estafeta literaria* nº 582, 15-II-1976, págs. 4-7.

28. Artículos de prensa en castellano¹.

La Cantante calva.

- *ABC*, 27-I-1955 (pág. 41): “Se inauguró el *Pequeño Teatro de Madrid* con el estreno de dos obras de Ionescu.” por Alfredo Marqueríe.
- *ABC*, 24-II-1965: “Reposición de *La Lección* y *La Cantante calva* por el T.E.U de San Sebastián” por Enrique Llovet.
- *Informaciones*, 4-V-1966: “VI sesión del Certamen Nacional de Teatro Experimental” por Ángel Laborda.
- *Pueblo*, 5-V-1966: “Obras de Ionesco en el Beatriz” por Alfredo Marqueríe.
- *Ya*, 5-V-1966: “Sexta Sesión de Teatro Experimental en el Beatriz” por N.G.R.
- *La Vanguardia española*, 19-III-1971: “La podredumbre de los mitos” por Baltasar Porcel.

¹ Para esta sección, al tratarse de artículos periodísticos, hemos optado por una clasificación cronológica.

- *Pueblo*, 18-V-1971: “*Tener una ventana y La Cantante calva*, en el Nacional de Cámara” por V.R.
- *ABC*, 19-V-1971 (pág. 95): “Todavía Ionesco en el teatro de cámara y ensayo, en el Cómic” por Lorenzo López Sancho.
- *Ya*, 16-IV-1984: “Ionesco en la sala Cadarso”
- *ABC*, 25-IV-1984: “Ionesco y Obaldia, en la sala Cadarso” por Lorenzo López Sancho.
- *Marca*, 25-IV-1984: “En la sala Cadarso. *La Cantante calva*” por Antonio Valencia.
- *El País*, 25-IV-1984: “*La Cantante calva*, la sombra de Mihura” por E.H.T.
- *El Alcázar*, 26-IV-1984: “*La Cantante calva* de Eugène Ionesco en la sala Cadarso. Un manual de inglés, base para una obra teatral.”
- *Ya*, 29-IV-1984: “Un grato espectáculo del absurdo” por Julia Arroyo.
- *La Vanguardia*, 9-V-1984: “Esperanza, los absurdos y Enrique” por Frederic Roda.
- *Diario 16*, 12-V-1984: “¿Quién cree ya en las palabras?” por José Monleón.
- *Levante*, 17-I-1991: “Lecciones de canto” por Josep Lluís Sirera.
- *Hoja del lunes de Valencia*, 21-I-1991: “Crítica teatral. Sala Moratin. *La Cantant calba*, lo absurdo y lo real” por Pepe Ramada.
- *Edición La Ribera*, 26-III-1991: “*Moma Teatre* estrena en Sueca *La Cantant calba*, de Ionesco” por Antoni Martínez.
- *ABC* (Alicante), 16-IV-1991: “*La Cantante calva* consolida la trayectoria de la sala Arniches.” por J.F. Picó.
- *Información de Alicante*, 16-IV-1991: “*La Cantante calva*, dirigida por el actor Joaquín Hinojosa. *Moma Teatre* representa la primera obra de Ionesco en la sala Arniches.” por Cristina Martínez.
- *La Verdad* (diario de Alicante), 19-IV-1991: “Lleno estudiantil para ver al *Moma Teatre* en la sala Arniches” por Rafael Hernández.
- *Levante*, 4-IX-1991: “El grupo *Moma Teatre* presentó en la casa de la cultura su montaje sobre *La Cantant calba*.” por Santi Valles.
- *El Periódico de Aragón*, 24-X-1991: “*La Cantante calva* llega hoy al teatro del Mercado.”
- *Heraldo de Aragón*, 24-X-1991: “*La Cantante calva* de Ionesco, en el Mercado” por J.A.G.

- *El Periódico de Aragón*, 25-X-1991: “*La Cantante calva*, en el Mercado, con *Moma Teatre*.” por E.C.
- *Heraldo de Aragón*, 25-X-1991: “Comedia de distinto signo en la escena” por Juan Antonio Gordón.
- *Heraldo de Aragón*, 26-X-1991: “Nuevo recital de *La Cantante calva*” por Rafael Campos.
- *El Periódico de Aragón*, 27-X-1991: “El ternero que parió una vaca.” por Joaquín Ollero.
- *El Adelanto* (Salamanca), 28-III-1992: “*La Cantante calva* revivió anoche el teatro del absurdo.” por José F. Merino.
- *La Gaceta regional de Salamanca*, 28-III-1992: “*La Cantante calva*, teatro del absurdo convertido en realismo.”
- *La Tribuna* (Córdoba), 17-I-1993: “Ionesco y La Buhardilla” por Bernardo Ríos.
- *Córdoba*, 27-I-1993: “La Buhardilla y Córdoba” por Miguel Salcedo Hierro.
- *Ideal* (Granada), 17-II-1993: “Un círculo con algunos ángulos” por Andrés Molinari.

Las Sillas.

- *ABC*, 11-VI-1957 (pág. 56): “*Dido* estrenó *Las Sillas*.” por Alfredo Marqueríe.
- *ABC*, 28-II-1963: “*Las Sillas* de Ionesco en el María Guerrero” por Manuel Adrio.
- *Pueblo*, 28-II-1963 (pág. 26): “*Las Sillas*, de Ionesco por el T.N.U” por Alfredo Marqueríe.
- *Ya*, 28-II-1963 (pág. 28): “*Las Sillas*, de Ionesco en el María Guerrero” por L.M.
- *Diario 16*, 29-III-1994 (pág. 40): “Un revulsivo en el teatro” por Joaquín Hinojosa.
- *Canarias 7*, 7-VIII-1995: “El difícil asiento de *Teatro Orgón*”.
- *Diario de Las Palmas*, 7-VIII-1995: “El grupo de *Teatro Orgón* presentará su espectáculo *Las Sillas* de E. Ionesco.” por Araceli Santana.
- *El País*, 5-III-1997: “Fiesta en la Abadía con *Las Sillas*, de Ionesco. Verónica Forqué y José Luis Gómez, juntos de nuevo en escena tras diez años.” por Rosana Torres.
- *Ya*, 5-III-1997 (pág. 42): “El teatro de Ionesco es lúdico, lúcido, cáustico y divertido.” por Luis M. González.

- *ABC*, 6-III-1997 (pág. 21): “José Luis Gómez y Verónica Forqué, en La Abadía, sobre *Las Sillas*, de Ionesco. Sentarse a gusto.” por O.T.
- *El Mundo*, 6-III-1997 (pág. 57): “Apoteosis de la nada” por Javier Villán.
- *ABC*, 8-III-1997 (pág. 87): “*Las Sillas* de Ionesco, o la tremenda presencia de lo inevitable.” por Lorenzo López Sancho.
- *Diario 16*, 8-III-1997 (pág. 36): “Todos a callar” por Enrique Centeno.

Rinoceronte.

- *Informaciones*, 12-I-1961: “El estreno de mañana. *El Rinoceronte* en el María Guerrero” por Ángel Laborda.
- *Ya*, 13-I-1961: “Antecrítica de Trino Martínez” por Trino Martínez Trives.
- *ABC*, 14-I-1961: “Estreno de *El Rinoceronte*, de Ionesco, en el María Guerrero.” por Alfredo Marqueríe.
- *Arriba*, 14-I-1961: “No hay por qué ponerse así. Estreno de *Rinoceronte* en el María Guerrero.” por Torrente.
- *El Alcázar*, 14-I-1961: “*El Rinoceronte* de Ionesco, en el María Guerrero” por Arcadio Baquero.
- *El Español*, 14-I-1961: “El extraño caso de *El Rinoceronte*. En el escenario del María Guerrero, el discutido teatro de Eugène Ionesco”.
- *Informaciones*, 14-I-1961: “*El Rinoceronte*, de Ionesco, en el María Guerrero.” por Adolfo Prego.
- *Ya*, 14-I-1961: “Estreno de *El Rinoceronte* en el María Guerrero” por Nicolás González Ruiz.

El Rey se muere y El nuevo inquilino.

- *ABC*, 28-XI-1964: “*El Rey se muere* de Ionesco en el María Guerrero” por Enrique Llovet.
- *Pueblo*, 28-XI-1964: “*El nuevo inquilino y El Rey se muere*” por Alfredo Marqueríe.
- *Ya*, 28-XI-1964: “Dos obras de Ionesco en el María Guerrero” por B. Mostaza.

Macbett.

- *La Gaceta ilustrada*, 11-XI-1973 (pág. 30): “*Macbett* de Eugène Ionesco” por Fernando Lázaro Carreter.

Artículos publicados tras la muerte de Ionesco.

- *ABC*, 29-III-1994 (pág. 69): “Adiós al maestro del absurdo: Eugène Ionesco muere en París a los ochenta y un años.” París/Madrid. S.C./Informes.
- *ABC*, 29-III-1994 (pág. 69): “¿Cómo vivir a partir de hoy?” por Fernando Arrabal.
- *ABC*, 29-III-1994 (pág. 70): “Un paso certero” por Ernesto Caballero.
- *ABC*, 29-III-1994 (pág. 70): “Un verdadero creador” por Roberto Juarroz.
- *ABC*, 29-III-1994 (pág. 70): “La muerte anunciada de Ionesco” por Carlos Semprun Maura.
- *ABC*, 29-I-1994 (pág. 70): “Apoteosis del individualismo” por Fermín Cabal.
- *ABC*, 29-I-1994 (pág. 71): “Del absurdo a la tragedia” por Rafael Conte.
- *ABC*, 29-III-1994 (pág. 71): “Reclamo de lucidez” por S.M. el Rey Miguel I de Rumanía.
- *ABC*, 29-III-1994 (pág. 72): “Eugène Ionesco o la plenitud de la *vis cómica*” por Jorge Uscatescu.
- *ABC*, 29-III-1994 (pág. 72): “El lujo de ser incómodo” por Mircea popa.
- *ABC*, 29-III-1994 (pág. 73): “Ionesco, exiliado rumano.” por Francisco Nieva.
- *ABC*, 29-III-1994 (págs. 74-76): “Muero sin dejar el menor mensaje.” por Eugène Ionesco.
- *El Mundo*, 29-III-1994 (pág. 44): “Muere el *rinoceronte* del escenario”.
- *El Mundo*, 29-III-1994 (pág. 45): “La fuerza poética y la incurable metafísica” por Jean Villan.
- *El Mundo*, 29-III-1994 (pág. 45): “Mi pasado se separó de mí.” por Eugène Ionesco.
- *El País*, 29-III-1994 (pág. 24): “Muere el dramaturgo Eugène Ionesco, renovador de la escena de posguerra.” por Octavi Marti.
- *El País*, 29-III-1994 (pág. 24): “Con el que tanto he querido” por Fernando Arrabal.
- *El País*, 29-III-1994 (pág. 25): “El padre del teatro del absurdo. Ionesco, de la ira a la luz.” por Eduardo Haro Tegglén.

- *El País*, 29-III-1994 (pág. 25): “Un atisbo de libertad” por Joan de Sagarra.
- *Ya*, 29-III-1994 (pág. 39): “Muere Eugène Ionesco, fundador del llamado *teatro del absurdo*”.
- *ABC*, 12-IV-1994 (pág. 24): “Ionesco: sed de eternidad” por Marta Portal.
- *ABC*, 16-VI-1994 (pág. 52): “Ionesco, o la razón del absurdo” por José Miguel Oviedo.
- *ABC*, 8-X-1994 (pág. 51): “Ionesco y Kafka se dan la mano bailando el baile macabro del disparate en La Habana.” por J.J. Armas Marcelo.

29. Artículos de prensa en francés.

- *Le Figaro littéraire*, 25-II-1956 (pág. 12): “*Les Chaises* d’Eugène Ionesco, au Studio des Champs-Élysées.” par Jacques Lemarchand.
- *Le Figaro*, 23-IV-1956: “Du chapitre des *Chaises*” par Jean Anouilh.
- *Combat*, 4-I-1960: “Jean-Louis Barrault répète *Le Rhinocéros*.” par René Farabet.
- *Le Monde*, 19-I-1960: “J’aspire au Classicisme. Si l’on appelle cela de l’Avant-garde, ce n’est pas ma faute...” nous déclare Ionesco” par Claude Sarraute.
- *Le Figaro littéraire*, 8-VII-1965: “*Les Chaises* d’Eugène Ionesco” par Jacques Lemarchand.
- *Carrefour*, 14-VII-1965: “*Les Chaises*” par Christian Megret.
- *France-Soir*, 7-XII-1966: “*Le Roi se meurt*. Une des plus grandes pièces du théâtre moderne.” par Jean Dutour.
- *Le Monde*, 22-X-1967: “*Les Chaises*, d’Eugène Ionesco, *Rapport pour une académie*, de Franz Kafka.” par Bertrand Poirot-Delpech.
- *Le Figaro*, 23-X-1967: “Au Gramont Kafka et Ionesco” par Jean-Jacques Gautier.
- *L’Humanité*, 25-X-1967: “*Les Chaises* de Ionesco, et *Rapport pour une académie* de Franz Kafka au théâtre Gramont.” par Philippe Madral.
- *Le Monde*, 24-I-1970: “Ionesco à l’Académie Française: de l’absurde à un humanisme chagrin.” par Bertrand Poirot-Delpech.
- *Le Monde*, 15-I-1971 (pág. 18): “Interview”. André Martinet.

30. Artículos en francés publicados en revistas especializadas y de información cultural.

- MARCABRU, Pierre. “*Les Chaises. L’Impromptu de l’Alma* d’Eugène Ionesco au Studio des Champs-Élysées.”, *Arts*, 22-28/II/1956.
- MARCABRU, Pierre. “Un rhinocéros chasse l’autre... Bouquet remplace Barrault: une pièce renaît.”, *Arts*, 11-I-1961.
- VALOGNE, Catherine. “Dialogue avec Ionesco et *Le Rhinocéros*”, *Lettres françaises*, 21-I-1960.
- “Un Rhinocéros à qui Barrault a coupé les cornes.”, *Arts*, 20-I-1960.

OTRAS REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Otras publicaciones en castellano de la obra de Eugène Ionesco (teatro y prosa).

- *Teatro 2: La improvisación del alma- El asesino sin gajes- El nuevo inquilino- El porvenir está en los huevos- El maestro- La joven casadera.* Buenos Aires, Losada, col. "Gran teatro del mundo", 1961. Trad. al español por Luis Echávarri.
- *Teatro 3: El Rinoceronte.* Buenos Aires, Losada, col. "Gran teatro del mundo", 1962. Trad. María Martínez Sierra.
- *El rey se muere.* Buenos Aires, Losada, col. "Teatro en el teatro", 1965. Trad. de María Martínez Sierra.
- *Teatro 4: El peatón del aire- Delirio a duo- El cuadro- Escena para cuatro personajes- Los saludos- La ira.* Buenos Aires, Losada, col. "Gran teatro del mundo". Trad. María Martínez Sierra.
- *El juego de la peste (Jeux de massacre).* Madrid, Escelicer, Teatro nº 726, 1972. Trad. Trino Martínez Trives.
- *El porvenir está en los huevos- Jacques ou la soumission- Víctimas del deber- Amadeo o cómo librarse de él.* Madrid, Alianza, col. Alianza tres nº 155, 1985.
- *La foto del coronel.* Buenos Aires, Losada, 1967. Trad. María Martínez Sierra.
- *El Solitario.* Barcelona, Ayma, 1975. Trad. Davis Casanueva.
- *Notas y contranotas: estudios sobre el teatro.* Buenos Aires, Losada, col. "Cristal del tiempo", 1965. Trad. Eduardo Paz leston.
- *Diario,* Madrid, Guadarrama, col. "Universitaria de bolsillo". Punto Omega 57, 1968.
- *Diario II: presente-pasado, pasado-presente,* Madrid, Guadarrama, col. "universitaria de bolsillo". Punto Omega 58, 1968. Trad. Marcelo Arroita-Jauregui.
- *La búsqueda intermitente: diario íntimo.* Buenos Aires, Gedisa, col. Esquinas, 1989. Trad. Beatriz López.

2. Obras críticas en castellano sobre el teatro de Eugène Ionesco.

- VOS, Melvin. *Ionesco/Albee y el teatro del absurdo.* Buenos aires, Megápolis, 1970.

3. Tesis sobre el teatro de Eugène Ionesco.

- ABEL, Adeline. *Aspects de la mort dans le théâtre de Camus, Tardieu, Ionesco, Genet, Beckett*. Thèse, Louisiana State Univ. 1966; Diss. Abstr. 27, 8 (février 1967) 2520A-2521A.
- HUBERT, Marie-Claude. *Le personnage dramatique chez Ionesco, Beckett et Adamov*, Th. Lettres: Aix-Marseille 1, 3 tomes. Thèse pour l'obtention du Doctorat d'État présentée devant l'Université de Provence, sous la direction de Monsieur Le Professeur André Rousseau, 1984.
- HORWARTH, B.L. *Le thème de l'étranger dans l'oeuvre d'Eugène Ionesco*. M. A. thèse, Monash, 1964.
- KAMEL, Nadia. *Le pessimisme dans le théâtre français d'avant-garde d'après le théâtre d'Eugène Ionesco et Samuel Beckett*. Thèse, Univ. de Cairo, 1968.
- OLANSON, Clarence Ronald. *Brecht and Ionesco. A study in parallel divergence*. Thèse, Univ. De Minnesota, 1967; Diss. Abstr. 28, 7, janvier 1968, 2812/2813A.
- PELLISSIER, Sidney L. *The Comic in the theatre of Molière and of Ionesco. A Comparative Study*. Thèse, Louisiana State Univ., 1965; Diss. Abstr., 26, 8, 1965-1966, 4670-4671.
- TONELLI, Franco. *Une étude des théories théâtrales d'Artaud: influences, prédecesseurs*. Thèse, Louisiana State Univ., 1966; Diss. Abstr. 27, 12, (juin 1967) 4267/4268A.

4. Artículos en castellano publicados en revistas especializadas o de información cultural.

- RAMA, Ángel. "La vanguardia diez años después: Adamov, Beckett, Genet, Schéhadé, Vian", *Escarobayo de Oro* 6, 1963.
- SORDO, Enrique. "El Teatro de Ionesco", *Índice de Artes y Letras* (Madrid) 84, 1957.
- USCATESCU, Jorge. "Nuevos aspectos de la fenomenología del lenguaje", *Arbor* 68, 263, noviembre 1967, págs. 199-211.

5. Artículos de prensa en castellano.

- *Vanguardia Española*, 27-I-1970: "En la Academia Francesa Ionesco, médico imposible del mal del ser" por Tomás Alcoverro.

6. Artículos de prensa en francés.

- *Combat*, 17-II-1955 (pág. 36): “Le théâtre d’Eugène Ionesco ou les trente six recettes du comique.” par Alain Bosquet.
- *Le Monde*, 24-I-1970: “Les créateurs des principales pièces”.

7. Artículos en francés publicados en revistas especializadas y de información cultural.

- AUBAREDE, Gabriel d’. “Quels sont les responsables de la crise du théâtre? Eugène Ionesco”, *Les Nouvelles littéraires* 34, 1508, 26-VII-1956, 1, 4.
- BUCK, Théo. “Ionesco et notre réalité”, *Recueil commémoratif du Xe anniversaire de la Faculté de Philosophie et de Lettres*. Publication de l’Université de Kinshasa, Louvain, Nauwelaerts, 1968, págs. 81-107.
- IONESCO, Eugène. “Le public s’est habitué à moi.”, *Arts* n° 71, 3 mars 1959.
- IONESCO, Eugène. “Depuis 10 ans, je me combats contre l’esprit bourgeois et les tyrannies politiques.”, *Arts* n° 758, 20-26 janv. 1960.
- MARCABRU, Pierre. “Le théâtre étranger de langue française: Ionesco, Beckett, Adamov, Schéhadé.”, *Signes des Temps* 1, 8-9, août-septembre 1959, págs. 32-33.
- VANNIER, Jean. “Rhinocéros mis en scène par J.-L. Barrault, au Théâtre de France; et mis en scène de K.H. Stroux, avec le Schauspielhaus de Dusseldorf, au Théâtre des Nations.”, *Théâtre Populaire* 37, 1960, págs. 101-104.

ANEXO I

REPRESENTACIONES DE *LA CANTANTE CALVA*.

Estreno de *La Cantante calva* y *La Lección* por “Dido Pequeño Teatro de Madrid”

(Directora: Josefina Sánchez Pedreño).

Fecha: Miercoles 26 de enero de 1955. **Reposición:** 11 de julio de 1955.

Lugar: Sala del Instituto Nacional de Previsión. **Reposición:** Teatro de la Campsa (Barcelona).

Versión: Trino Trives.

Director escénico: Manuel Gallego Morell.

Reperto: Eulalia Soldevila, Julia María Tiedra, María Abelenda, Josefina Garrido y Blanca Sendino con los señores Correto, Narváez y Colina.

Decorado: Runyan.

Observación: Representación de Cámara en sesión única, o en dos sesiones como máximo, de aforo reducido.

***La Cantatrice chauve* y *La Leçon* por el Teatro de la Huchette.**

Fecha: 1962.

Lugar: Barcelona. V Ciclo de Teatro Latino. Festival de las Fiestas de la Merced.

Dirección escénica: Nicolas Bataille para *La Cantatrice Chauve* y Marcel Cuvelier para *La Leçon*.

Intérpretes: Mme. Reine Courtois y M. Claude Mansard.

***La Cantante calva* por Gorca Pequeño Teatro (grupo andaluz).**

Fecha: 1962.

Reperto: Teresa del Noval, Manuel Perales, Luis Pérez Escolano, Jesús Cabezas.

Reposición de *La Lección* y *La Cantante calva* por el TEU de San Sebastián.

Fecha: 23 de febrero de 1965.

Lugar: Teatro María Guerrero.

Sesión única.

Versión: Trino Trives.

Director escénico: Jaime Azpilicueta.

Reperto: Esther Remiro, Francisco Sagarzazu, Luis F. Rupérez, Marisa Arza, Rafaela Aparicio, Juan José Casado, Marisa Lebigot, Eduardo Lebigot,

La Cantante calva y La Lección por El Corral de Comedias de Valladolid, Teatro de Cámara y Ensayo.

Fecha: Miercoles 4 de mayo de 1966.

Lugar: Teatro Infanta Beatriz.

VI Sesión del Certamen Nacional de Teatro Experimental, organizado por el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo en colaboración con la Comisión para el SEU.

Director escénico: Carmelo Romero.

Reperto: Delfina Navarro, José Luis Reinoso, Eloína Segur, Isabel Casín, Jesús Panizo, Juan I. Miralles.

Escenografía: Santiago Montes.

La Cantant calva por el Grupo escénico de la congregación Mariana de Valls (agrupación escénica no profesional).

Fecha: 14, 20 y 21 de mayo de 1967, a las 17.30 la primera y última fecha, y a las 22.30, la segunda.

Lugar: Teatro Principal de Tarragona.

Director escénico: José M^a Bonet Paris.

Traductor: Bonaventura Vallespinosa.

La Cantante calva por el Teatro de Cámara Talia.

Fecha: 10 de febrero de 1968.

Lugar: Salón de Actos del Parque Móvil de Madrid.

Director: Víctor Infantes.

Traductor: Luís Echávarri.

La Cantante calva, realizada y dirigida por Jaime Jaimes para TVE (segunda cadena).

Fecha de producción: 1966.

Fecha de emisión: 1 de septiembre de 1968.

Programa: “Hora 11”. TVE (segunda cadena).

Reparto: Sra. Smith: Terele Pavez.

Sr. Smith: José Peñalver.

Mary: M^a Ángeles Moll.

Sra. Martin: Ana María Barbany.

Sr. Martin: Antonio Iranzo.

Capitán de bomberos: Rafael Anglada.

Música: José Solá.

Iluminación: Ricardo Albiñana.

Decoración: Ignacio Pella.

La Cantante calva y La Lección por el grupo Altazor de Madrid (Alumnos de la Escuela de Arte Dramático de Madrid).

Fecha: 17 de mayo de 1971.

2º Ciclo de agrupaciones independientes del Teatro Nacional de Cámara.

Lugar: Teatro Cómico.

Director escénico: Italo García Nutini.

Reparto: Noemi Aedo, Soledad Ruiz de Lara, Luis M^a Ferrer, Matías Abraham, Ana Cristina Hernández, Miguel Godoy.

Observación: representada en sesión doble con “La Ventana” de Juan Carlos Uviedo.

La Cantante calva por el Grupo Teatral de aficionados Aristide.

Fecha: 13 de julio de 1971. **Reposición:** 27 de abril de 1972.

Lugar: En sesiones de Café-Teatro, en la boîte *As Gabeiras* de La Coruña, y Hotel Atlántico (La Coruña). **Reposición:** Sala de fiestas *Auria* de Orense.

Director escénico: José Luis Millán.

Adaptador: José Luis Millán.

Reperto: Merce Lapido (*Sra. Smith*); Miguel Alonso (*Sr. Smith*); Rosa María Rivas (*Mary*); Marisa Roca (*Sra. Martin*); Suso Sande (*Sr. Martin*); Jesús Gayoso (*Bombero*).

Decorado: Dámaso Castiñeiras.

La Cantante calva por el Grupo de Teatro experimental Grutélipo de León.

Fecha o temporada de estreno: Primera quincena de marzo de 1972.

Lugar: Salón de Actos del Instituto de Enseñanza Media Masculino *Padre Isla* de León.

Director: Enrique Fernández Díez.

Traductor: Editorial Losada (Luis Echávarri).

Reperto: José M^a Vizcay González, Miguel A. Barajas Martínez, José Mario Carbajal, Rosa M^a Escudero Arozamena, Marisol González, Isabel García, Ángel Veloso.

Decorador: Mario Carbajal.

Figurista: Félix Barajas.

Músico: José Luis González.

La Cantante calva por el Centro Dramático Pequeño Teatro de Badajoz.

Fecha: Temporada 1973-1974.

Lugar: Centro Dramático *Pequeño Teatro de Badajoz*.

Reperto: M^a Fernanda Murillo Arnela; Juan Manuel Murillo Arnela; Francisco Lazaro Medrano; Julio Carlos González Lencero; Francisca Gallardo Muñoz; Juan Prieto García; Antonia Sánchez Sánchez.

Traductor: Luis Echávarri.

La Cantant calva.

Fecha: 1975

Lugar: Palestra de Sabadell.

La Cantante calva por Almadraba Teatro (INB San Isidoro. Sevilla).

Fecha: 1979.

Lugar: Sevilla.

Dirección escénica: María Teresa Alba.

Reperto: Antonio Morales, María Teresa Alba, Prudencio López Linán, M. Santiago Rogríguez Tovar, Antonio Morales Arroyo, Jun Bautista Urbano, Jaime Jiménez Velazquez, J. Manuel Bru Carrascosa.

La Cantante calva y La Lección por la compañía Taedra (Taller de Estudio Dramático).

Fecha: Jueves 11 de septiembre de 1980. **Reestreno (Madrid):** 26-28 de mayo de 1982.

Lugar: Teatro Municipal de Manzanares (Ciudad Real), VII Certamen Nacional de Teatro “Lazarillo”.

Director escénico: Víctor Ruíz Ortiz.

Iluminación: Ignacio Guzmán.

Montaje musical y efectos: Juan Mantilla, Ignacio Guzmán y Antonio Sáñez..

Coordinación: María Jesús Nieto y Paloma Gómez.

La Cantante calva/La Lección.

Fecha: 1982-1983.

Lugar: Real Coliseo (San Lorenzo del Escorial).

La Cantante calva y El Maestro por el TUM (Teatro Universitario de Madrid).

Fecha: 21 de abril de 1984.

Lugar: Sala Cadarso.

Versión: Manuel Canseco.

Director escénico: Manuel Canseco.

Vestuario: Carmen León.

Diseño: Lorenzo Collado.

Reperto: Yolanda Pérez Olmos, M^a Carmen López Muñoz, Carmen León, Joaquín Amores, José Miguel Castán Andolz, Luis Manuel Dorrego Funes, Ana Hernández Fraga.

La Cantante calva y La Lección por El Nuevo Teatro de Aragón.

Fecha: Verano 1985. Ya el director escénico las había montado en 1975.

Lugar: Carcel de Zaragoza

Dirección escénica: Francisco Ortega.

Escenografía: Samuel Aznar.

La Cantante calva por la compañía Abathar (Los componentes no rebasan los veintitres años. Grupo independiente con sede en la Asociación de Vecinos de Villarosa).

Fecha: Agosto 1989.

Lugar: Centro Cultural Galileo. Madrid. Veranos de la Villa.

La Cantante calva por la compañía Moma Teatre.

Fecha: 15 de enero de 1991.

Lugar: Sala Moratín del Centro Dramático de la Generalidad de Valencia.

Versión: al catalán de Abel Guarinós y al castellano Joaquín Hinojosa.

Dirección escénica: Joaquín Hinojosa.

Escenografía: Carles Álfaro.

Reperto: Cristina García (Sra. Smith), Pasqual Alapont (Sr. Smith), Victoria Enguïdanos (Mary), Pep Ricart (Sr. Martin), Amparo Canet (Sra. Martin) y Paco Manzaneque (Bombero).

Iluminación: Yolanda García y Natzari Lorente.

Montaje Busca un círculo, acarícialo y harás un círculo vicioso, sobre textos y en homenaje a Eugène Ionesco por La Buhardilla, de Córdoba.

Fecha: 1992.

Lugar: Granada.

Dirección escénica: Francisco García Torrado.

Reperto: Mercedes Castro, Miriam Montilla, Ricardo Luna, Orencio Ortega, Francisco García Torrado.

Diseño de iluminación: Manuel Muñoz.

Vestuario y figurines: Inmaculada Courtoy.

Escenografía: Paco García Torrado.

Máscaras: Ricardo Luna.

Diseño publicitario: Mercedes Castro.

Iluminotecnia y sonido: Jesús Chaparró.

Los Saludos/ La Cantante calva (Montaje Esto es teatro).

Fecha: abril-junio 1994.

Lugar: Sala Mirador.

La Cantatrice chauve y La Leçon por el Teatro de la Huchette.

Fecha: 29 de abril de 1995. Función única.

Lugar: Valladolid. Teatro Cervantes. Homenaje a Ionesco organizado por el Departamento de Filología Francesa de la Universidad de Valladolid.

La Cantante calva por Cal teatro.

Fecha: 1996.

Lugar: Alcázar de San Juan (Ciudad Real).

Versión escénica y Dirección: A. González de la Aleja.

Reparto: Nacho Sánchez Mateos (Sr. Smith), Mari Cruz de los Ríos (Sra. Smith), Ricardo Barco (Mary), A. González de la Aleja (Sr. Martin), Soledad Carrascosa (Sra. Martin), Paco Guerrero (Bombero).

Escenografía: Mari Cruz de los Ríos.

Iluminación: Patricia Moreno.

Sonido: Juan Carlos Romero.

REPRESENTACIONES DE *LAS SILLAS*

Las Sillas, por Dido Pequeño Teatro (Directora: Josefina Sánchez Pedreño):

Fecha: 15 de abril de 1957, en sesión única.

Lugar: Teatro de la Comedia, o Círculo de Bellas Artes.

Traducción: Trino Martínez Trives.

Director escénico: Trino Martínez Trives.

Reparto: Lola Alba (*La Vieja*), Ramón Corroto (*El Viejo*).

Decorado: Federico Robles.

Observaciones: Tras la nueva solicitud presentada por Josefina Sánchez Pedreño (21 de mayo de 1957), la Junta de Censura Teatral (Ministerio de Información y Turismo. Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos. Sección de Promoción Teatral. Junta de Censura Teatral; nº. expediente 114-57; fecha:15/3/57) resolvió autorizar en 5 sesiones más la puesta en escena de la referida obra. La petición decía: 5 sesiones, distribuidas en tres días, sesiones de tarde y noche que se llevarían a efecto sucesiva o alternativamente, según fechas disponibles del Círculo Catalán. La obra se volvió a estrenar el 10 de junio de 1957 en el Salón de Actos del Círculo Catalán (con un aforo de 100 localidades), con el reparto siguiente: María Abelenda (*Vieja*), Victorico Fuentes (*Viejo*), Bonifacio de la Fuente (*Orador*).

Las Sillas, por el Teatro Español Universitario:

Fecha: 27 de febrero de 1963, sesión única.

Lugar: Teatro Nacional María Guerrero.

Traducción: Trino Martínez trives.

Director escénico: Trino Martínez Trives.

Reparto: María Abelenda (*Vieja*), Antonio Medina (*Viejo*).

Las Sillas, por el Teatro de Cámara “Los Independientes” (Gijón):

Fecha: Nov-dic de 1958.

Lugar: 3 representaciones en Madrid, 2 en Barcelona y 1 en Gijón.

Traducción: Trino Martínez Trives.

Director escénico: Javier Lafleur.

Reperto: Rosa Alvares (*La Vieja*), Roberto Llamas (*El Viejo*), Pablo Isasi (*El Orador*).

Decorado: Vicente Domínguez Urosa.

Las Sillas, por la Compañía “Italo Riccordi”:

Fecha: estreno 8 de marzo de 1963; 8, 9 y 10 de abril de 1963.

Lugar: estreno en el Teatro Recoletos. Teatro Valle-Inclán (Madrid).

Traducción: Trino Martínez Trives.

Director escénico: Italo Riccordi.

Reperto: Carmen Soez (*La Vieja*), Juan José Otegui (*El Viejo*).

Decorado: Pablo Gutiérrez.

Músico: Parsifal González.

Observaciones: actuaciones lunes, miércoles y viernes, en función de noche, en que descansa la compañía titular.

Las Sillas, por el Grupo de Arte y Ensayo (Córdoba):

Fecha: 1970.

Lugar: ?

Traducción: Pedro Barceló.

Director escénico: Antonio Centella Aranda.

Reperto: Mari Pili de la Hoz (*La Vieja*), Clemente Polo (*El Viejo*), Antonio Centella (*El Orador*).

Decorado: Juan Vioque.

Figurista: Francisco Izquierdo.

Observaciones: Dictamen acordado por la Junta de Censura Teatral (Ministerio de Información y Turismo. Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos. Sección de Promoción Teatral. Junta de Censura Teatral), nº. expediente 472-70:

- Representación autorizada para mayores de 18 años.
- Para 2 sesiones de cámara.
- Ninguna supresión.
- Nota: En el visado de ensayo general se cuidará especialmente el vestuario y el ambiente de las escenas en la totalidad de la obra.
- Radiable: no.

- A reserva del visado de ensayo general: sí.

Las Sillas, por el Teatro Lazarillo (Manzanares, Ciudad Real):

Fecha: estreno 9 de septiembre de 1989.

Lugar: Casa de Cultura de Manzanares.

Traducción: ?

Director escénico: Rafael Zárate.

Reparto: Mari Loli Miñano (*La Vieja*), Rafael Zárate (*El Viejo*), Manuel Sánchez-Gil (*El Orador*)

Escenografía y vestuario: Juanjo Rodríguez.

Luz y sonido: José A. Romera.

Las Sillas, por Orgon Teatro (Las Palmas de Gran Canaria):

Fecha y lugar:

- Primer preestreno (9 de septiembre de 1994), en el Círculo Mercantil de Las Palmas de Gran Canaria.
- Segundo preestreno (13 de septiembre de 1994), en Artescénica'94, en el Teatro Municipal de Vecindario.
- **Estreno (23 de marzo de 1995), en el Teatro de Galdar.**
- En agosto de 1995 participa en el Circuito Insular de las Artes Escénicas'95.
- Del 8 al 17 de septiembre de 1995 participa en el VIII Festival Internacional de Teatro Tres Continentes, celebrado en Agüimes.

Traducción: Luis Echávarri, (adaptada por Leandro López Ojeda).

Director escénico: Leandro López Ojeda.

Reparto: Maica Sosa Díaz (*La Vieja*), Nicolás Patricio (*El Viejo*), David Delgado (*Viejo/a*), Sergio Placeres Rodríguez (*El Orador*), Leandro López Ojeda (*El Director, El Emperador*), El Público (*Los Invitados*).

Escenografía: Leandro López Ojeda.

Diseño de iluminación: Maica Sosa Díaz y Leandro López Ojeda.

Las Sillas (Director: de Carles Alfaro):

Fecha: del 6 de marzo al 4 de mayo 1997.

Lugar: Teatro de la Abadía (Madrid), Sala Juan de la Cruz.

Traducción y adaptación: Joaquín Hinojosa.

Director escénico: Carles Alfaro.

Ayudante de dirección: Joaquín Candeias.

Reparto: Verónica Forqué (*La Vieja*), José Luis Gómez (*El Viejo*), Alberto Jiménez (*El Orador*).

Música: Joan Cerveró

Iluminación y escenografía: Carles Alfaro.

REPRESENTACIONES EN EL TEATRO MARÍA GUERRERO

El Rinoceronte, por José Luis Alonso.

Fecha: 13-I-1961.

Lugar: Teatro María Guerrero.

Traducción: Trino Martínez Trives.

Dirección escénica: José Luis Alonso.

Bocetos de decorados y figurines: Manuel Mampaso.

Equipo técnico:

Luminotecnia: Mayoral.

Jefe de maquinaria: Guillermo Nieto.

Regidor: Mariano de las Heras.

Apuntador: J. Rein.

Efectos sonoros: Philips Ibérica, Sociedad Anónima.

Reparto (por orden de intervención):

<i>Dama 1ª</i>	Lola Gálvez.
<i>Tendera</i>	María Luisa Hermosa.
<i>Juan</i>	Antonio Ferrandis.
<i>Dama 2ª</i>	Pepita Velázquez.
<i>Dama 3ª</i>	Matilde Calvo.
<i>Berenger</i>	José Bódalo.
<i>Camarera</i>	Tina Sainz.
<i>Camarero</i>	Manuel Tejada.
<i>Tendero</i>	Joaquín Molina.
<i>El Viejo</i>	José Martí Orus.
<i>Lógico</i>	Luis Morris.
<i>Dueño del café</i>	José María Celdrán.
<i>Daisy</i>	María Dolores Pradera.
<i>Papillón</i>	Antonio Paul.
<i>Botard</i>	José María Prada.
<i>Dudard</i>	José Vivó.
<i>Sra. Boeuf</i>	Adela Calderón.
<i>Bombero 1º</i>	Enrique Navarro.
<i>Bombero 2º</i>	Jesús Alonso.
<i>Bombero 3º</i>	Manuel del Valle.
<i>Bombero 4º</i>	Francisco Santiago.

El Rey se muere-El nuevo inquilino por José Luis Alonso.

Fecha: 26-XI-1964.

Lugar: Teatro María Guerrero.

Traducción: Trino Martínez Trives.

Dirección escénica: José Luis Alonso.

Ayudante de dirección: Rafael Pérez Sierra.

Decorados y figurines: Francisco Nieva.

Realizados por: Manuel López.

Realización de los trajes: Peris y Anita.

Equipo técnico:

Regidor: Mariano de las Heras.

Apuntador: Manuel M. Márquez.

Luminotecnia: José R. Mayoral.

Jefe de Maquinaria: Guillermo Nieto.

Utillería: Antonio Gutiérrez.

Atrezzo: Mateos y Artigau.

Efectos sonoros: Philips Ibérica, Fonópolis y Sonygraf.

Reparto (por orden de aparición) en *El Rey se muere*:

<i>El Alabardero</i>	Joaquín Molina.
<i>El Rey Berenguer I</i>	José Bódalo.
<i>La Reina Margarita I</i>	Rosario García Ortega.
<i>Julieta</i>	Alicia Hermida.
<i>La Reina María</i>	María Dolores Pradera.
<i>El Médico</i>	José Vivó.

Reparto (por orden de aparición) en *El nuevo inquilino*:

<i>La Portera</i>	Rafaela Aparicio.
<i>El Señor</i>	Miguel Ángel.
<i>Transportista 1º</i>	Vicente Haro.
<i>Transportista 2º</i>	Alfredo Cembreros.

Macbett, por José María Morera.

Fecha: 5-X-1973.

Lugar: Teatro María Guerrero.

Traducción: Francisco Nieva.

Dirección escénica: José María Morera.

Decorados: Francisco Nieva.

Figurines: Elisa Ruiz.

Vestuario: Peris y Anita.

Iluminación y efectos especiales: F. Fontanals.

Música interpretada por: Fusión.

Reparto (por orden de aparición):

<i>Glamiss</i>	Jorge Serrat.
<i>Candor</i>	José Ma° Angelat.
<i>Banco</i>	Guillermo Marín.
<i>Macbett</i>	Antonio Ferrandis.
<i>Botillero</i>	Rafael Anglada.
<i>Soldado bruto</i>	Juan Borrás.
<i>Ordenanza de Macbett</i>	Pedro Vidal.
<i>Oficial de Duncan</i>	Pedro Gil.
<i>Duncan</i>	Enrique Guitart.
<i>Lady Duncan</i>	Analia Gadé.
<i>Soldado herido</i>	Luis Torner.
<i>Ordenanza de Banco</i>	José Luis Alexandre.
<i>Soldado 1º</i>	Adolfo Bras.
<i>Soldado 2º</i>	José Luis Rocha.
<i>Azafata</i>	Montserrat Carulla.
<i>Trapero</i>	Lorenzo Durán.
<i>Oficial</i>	José Ballester.
<i>Soldado 3º</i>	Javier de Llorens.
<i>Monje</i>	José Mª Santos.
<i>Enfermo 1º</i>	Luis Torner.
<i>Enfermo 2º</i>	Juan Borrás.
<i>Siervo</i>	Juan Zanni.
<i>Sierva</i>	Paquita Ferrandis
<i>Invitado 1º</i>	Julián Argudo.
<i>Invitado 2º</i>	Enrique Casamitjana.
<i>Invitado 3º</i>	José Mª Domenech.
<i>Invitado 4º</i>	Pedro Vidal.
<i>Servidor</i>	Ricardo Pal.
<i>Macol</i>	José Minguell.
<i>Cazador de mariposas</i>	Emilio González.

ANEXO II

LAS TRADUCCIONES DE *LA CANTANTE CALVA*.

I. EL CASO EXTREMO DE ADICION: LA VERSION DE HINOJOSA (1990).

1. Adición de réplicas nuevas.

Ejemplo 1:

Escena 1¹:

Texto original:

R.26 : M. Smith.- C'est que tous les docteurs ne sont que des charlatans. Et tous les malades aussi. Seule la marine est honnête en Angleterre.

R.27 : Mme. Smith.- Mais pas les marins.

R.28 : M. Smith.- Naturellement.

Texto traducido:

R. 28.1: Sr. Smith.- Naturalmente.

Texto añadido:

R.28.2 : Sra. Smith.- Querido... Querido... Otra vez estás leyendo el periódico sin tenerlo entre las manos.

R. 28.3 : Sr. Smith.- ¿Eh ?... Es verdad. Estaba tan ensimismado en su lectura que no me había dado cuenta.

Retoma el periódico y sigue leyendo. Pausa.

Ejemplo 2:

Escena 1²:

Texto original:

R.48 : Mme. Smith.- Pourquoi ne leur offririons-nous pas un des sept plateaux d'argent dont on nous a fait cadeau à notre mariage à nous et qui ne nous ont jamais servi à rien ?

¹ E. Ionesco (1954). *Théâtre I. Op. cit*, pág.23.

² *Op. cit*, pág. 25.

Texto traducido :

R.48.1: Sra. Smith.- ¿Por qué no les regalamos una de las siete soperas de plata que nos regalaron cuando nos casamos, y que nunca nos han servido para nada ?

El reloj suena cuatro veces.

Texto añadido :

R. 48.2 : Sr. Smith.- ¿Y por qué no les regalamos... las siete ?... O mejor... Podríamos hacerles con ellas... siete regalos idénticos... en siete ocasiones diferentes.

R.48.3 : Sra. Smith.- Vaya... No se me había ocurrido... Sí, quizá eso fuera lo más adecuado.

Ejemplo 3 :

Escena 4³ :

Texto original :

R.38 : M. Martin.- Je demeure au n° 19, chère Madame.

R.39 : Mme. Martin.- Comme c'est curieux, moi aussi j'habite au n° 19, cher Monsieur.

Texto traducido :

R. 38 : Sr. Martin.- Yo vivo en el número diecinueve, estimada señora.

Texto añadido :

R.39.1 : Sra. Martin.- ¡No !

R.39.2 : Sr. Martin.- ¡Sí !

R.39.3 : Sra. Martin.- ¡Qué curioso ! Yo también vivo en el número diecinueve, estimado señor.

³ *Op. cit.*, pág. 31.

Ejemplo 4 :

Escena 7⁴ :

Texto original :

R.31 : Mme. Smith.- Enfin.

R.32 : Mme. Martin.- Eh bien, aujourd'hui , en allant au marché pour acheter des légumes qui sont de plus en plus chers...

Texto traducido :

R.31 : Sra. Smith.- Por fin.

Texto añadido :

R.32.1 : Sra. Martin.- Pues bien, hoy...

Mary ha terminado de disponerlo todo para el té.

R.32.2 : Mary.- Perdón... ¿Necesitan alguna cosa más los señores ?

R. 32.3 : Sra. Smith.- No, nada, Mary.Gracias. Puede retirarse.

Mary sale.

R. 32.4 : Sr. Martin.- Continua, querida, continua.

R.32.5 : Sra. Martin.- Pues bien, hoy, cuando iba al mercado para comprar legumbres, que, por cierto, están cada día más caras...

Ejemplo 5 :

Escena 8⁵ :

Texto original :

R. 31 : Le Pompier.- Je ne le nie pas.

R.32 : M. Smith, *à sa femme, victorieusement* : Tu vois ? j'avais raison. [...].

⁴ Op. cit, pág. 36.

⁵ Op. cit, pág. 40.

Texto traducido :

R.31 : Bombero.- No lo niego.

Texto añadido :

R.32.1 : Sr. Martin.- (*A su esposa*) ¡Ajá !

R.32.2 : Sr. Smith.- (*A su esposa*) ¿Lo ves ? Yo tenía razón. [...].

Ejemplo 6 :

Escena 8⁶ :

Texto original :

R.90 : Mme.Martin.- Elle l'avait oublié ?

R.91 : Le Pompier.- Non, mais elle a cru que c'était son peigne.

R. 92 : M. Smith.- Ces confusions sont toujours dangereuses.

Texto traducido :

R.90 : Sra. Martin.- ¿Olvidó cerrarla ?

R.91.1 : Bombero.- No, pero creyó que era su peine.

Texto añadido :

R. 91.2 : Sra. Smith.- Eso me parece muy traído por los pelos.

R.92 : Sr. Smith.- Esas confusiones son siempre peligrosas.

⁶ Op. cit, pág. 43.

Ejemplo 7 :

Escena 8⁷ :

Texto original :

R.111 : Mme. Martin.- Silence, il commence.

R.112 : Le Pompier *toussote plusieurs fois*.- Excusez-moi, ne me regardez pas comme ça. Vous me gênez. Vous savez que je suis timide.

Texto traducido :

R.111 : Sra. Martin.- ¡Chisst ! Silencio, que va a empezar.

El jefe de bomberos carraspea varias veces para aclararse la voz.

R.112.1 : Bombero.- Ejem, ejem... Aarrggg, ej, ej... Ejem, ejem... Discúlpenme, ejem, pero es que tengo una flema.

R.112.2 : Sr. Martin.- La famosa flema inglesa.

R.112.3 : Bombero.- Les ruego que no me miren así. Hacen que me sienta incómodo... Ya saben que soy muy tímido.

Ejemplo 8 :

Escena 8⁸ :

Texto original :

R.125 : Le Pompier.- [...] et la mairie prit alors toutes les mesures édictées par les circonstances à la mode.

R.126 : M. Smith.- À la mode de Caen.

R.127 : M. Martin.- Comme les tripes.

⁷ *Op. cit*, pág. 44.

⁸ *Op. cit*, pág. 45.

Texto traducido :

R.125 : Bombero.- [...] y el ayuntamiento tomó todas las medidas que exigían las leyes vigentes.

R.126 : Sr. Smith.- Una historia muy... muy...

R. 127.1: Sr. Martin.- ¿Perifrástica ?

Texto añadido :

R. 127.2 : Sr. Smith.- Sí, ésa es la palabra.

Ejemplo 9:

Escena 8⁹:

Texto original:

R. 143: M. Smith.- Ma femme a toujours été romantique.

R. 144: M. Martin.- C'est une véritable anglaise.

Texto traducido:

R.143: Sr. Smith.- Mi esposa ha sido siempre una romántica.

R. 144.1: Sr. Martin.- Quedan ya pocas mujeres como la suya.

Texto añadido:

R. 144.2: Sra. Smith.- ¿Sí? ¿Cuántas?

R.144.3: Sr. Martin.- Como mucho... diecisiete o dieciocho.

⁹ *Op. cit.*, pág. 46.

Ejemplo 10:

Escena 8¹⁰:

Texto original:

R. 153: M. Smith.- Rendez-nous ce service.

R.154: M. Martin.- Je vous en prie.

R. 155: Le Pompier.-Non.

Texto traducido:

R. 153: Sr. Smith.- Hágalo, por favor.

R. 154: Sr. Martin.- Por favor.

R. 155.1: Bombero.- No.

Texto añadido:

R.155.2: Sra. Smith.- Se lo rogamos.

R. 155.3: Bombero.- ¡Que no!

Ejemplo 11:

Escena 8¹¹:

Texto original:

R.163: M. Martin.- J'ai connu cette troisième femme, si je ne me trompe. Elle mangeait du poulet dans un guêpier.

Texto traducido:

R. 163.1: Sr. Martin.- Yo conocí a esa tercera mujer, si no me equivoco... Estaba comiendo pollo en un avispero. Fue en... en...

¹⁰ *Op. cit*, pág.47.

¹¹ *Op.cit*, pág. 48.

Texto añadido:

R. 163.2: Sra. Martin.- En Manchester... o en la calle Bromfield quizás...

Ejemplo 12:

Escena 8¹²:

Texto original:

R. 176: Mme. Smith.- Curieuse histoire. Presque incroyable.

Texto traducido:

R. 176.1: Sr. Martin.- Una historia... muy... muy...

R.176.2: Sr. Smith.- Curiosa. Casi increíble.

Texto añadido:

R.176.3: Sr. Martin.- Sí, esa es la palabra.

Ejemplo 13:

Escena 8¹³:

Texto original:

R.182: Le Pompier.- Ah! Je ne sais pas si je vais pouvoir. Je suis en mission de service.
Ça dépend de l'heure qu'il est.

Texto traducido:

R.182.1: Bombero.- No sé si voy a poder... Estoy en acto de servicio. Depende de la hora que sea.

Pausa.

¹² *Op. cit*, pág. 48.

¹³ *Op. cit.*, pág. 49.

Texto añadido:

R. 182.2: Sr. Smith.- Debe ser tardísimo.

R. 182.3: Sr. Martin.- Sí, debe ser tarde ya. Incluso muy tarde.

Ejemplo 14:

Escena 10¹⁴:

Texto original:

R.1: Mme. Martin.- Ça m'a donné froid dans le dos...

Texto traducido:

Texto añadido:

R.1.1: Sr. Smith.- Lo siento... pero me estaba encendiendo la sangre.

R.1.2: Sra. Smith.- Vamos querido, tranquilo... No te calientes.

R.1.3: Sra. Martin.- Eso me ha dado frío en la espalda.

2. Descomposición de réplicas.

Ejemplo 1:

Escena 4¹⁵:

Texto original:

R.44: M. Martin, *songeur*.- Comme c'est curieux, comme c'est curieux, comme c'est curieux et quelle coïncidence! Vous savez, dans ma chambre à coucher j'ai un lit. Mon lit est couvert d'un édredon vert. Cette chambre, avec ce lit et son édredon vert, se trouve au fond du corridor, entre les waters et la bibliothèque, chère Madame!

R.45: Mme. Martin.- Quelle coïncidence, ah mon Dieu, quelle coïncidence! Ma chambre à coucher a, elle aussi, un lit avec un édredon vert et se trouve au fond du corridor, entre les waters, cher Monsieur, et la bibliothèque!

¹⁴ *Op. cit*, pág. 51.

¹⁵ *Op. cit*, pág. 31.

Texto traducido:

R.44.1: Sr. Martin.- ¡Qué curioso, qué curioso y qué coincidencia! En mi dormitorio tengo una cama... Mi cama está cubierta con un edredón...

R.44.2: Sra. Martin.- ¡Verde!

R.44.3: Sr. Martin.- Sí, estimada señora. Esa habitación, con esa cama y un edredón verde, está al fondo del pasillo, entre el...

R.44.4: Sra. Martin.- ¡Entre el retrete y la biblioteca!

R.44.5: Sr. Martin.- ¡Sí, estimada señora!

R.45.1: Sra. Martin.- ¡Qué coincidencia, Dios mío, qué coincidencia! En mi dormitorio también hay una cama con un edredón verde y también está al fondo del pasillo, entre el...

R.45.2: Sr. Martin.- ¡Entre el retrete y la biblioteca!

R.45.3: Sra. Martin.- Sí, estimado señor.

Ejemplo 2:

Escena 4¹⁶:

Texto original:

R.48: Mr. Martin.- J'ai une petite fille, ma petite fille, elle habite avec moi, chère Madame. Elle a deux ans, elle est blonde, elle a un oeil blanc et un oeil rouge [...].

Texto traducido:

R.48.1: Sra. Martin.- Yo, estimado señor, tengo una niña...

R. 48.2: Sr. Martin.- Mi hijita, que vive conmigo, estimada señora, tiene dos años, rubia... con un ojo blanco y un ojo rojo [...].

¹⁶ *Op. cit*, pág. 32.

Ejemplo 3:

Escena 5¹⁷:

Texto original:

R.1: Mary.- [...] Qui donc a intérêt à faire durer cette confusion? Je n'en sais rien. Ne tâchons pas de le savoir. Laissons les choses comme elles sont. *(Elle fait quelques pas vers la porte, puis revient et s'adresse au public:)* Mon vrai nom est Sherlock Holmes.

Texto traducido:

R.1.1: Mary.- [...] ¿A quién beneficia el que este equivoco se mantenga? ¿A qué oscuros intereses sirve esta confusión?... No lo sé. No tratemos de saberlo. Dejemos las cosas como están.

La criada inicia mutis. Cuando va a salir se para. Se vuelve y habla de nuevo dirigiéndose al público.

R.1.2: Mary.- Mi verdadero nombre es Sherlock Holmes.

Ejemplo 4:

Escena 7¹⁸:

Texto original:

R.1: Mme. Smith.- Bonsoir, chers amis! excusez-nous de vous avoir fait attendre si longtemps. Nous avons pensé qu'on devait vous rendre les honneurs auxquels vous avez droit et, dès que nous avons appris que vous vouliez bien nous faire le plaisir de venir nous voir sans annoncer votre visite, nous nous sommes dépêchés d'aller revêtir nos habits de gala.

¹⁷ *Op. cit*, pág.33.

¹⁸ *Op. cit*, pág.34.

Texto traducido:

R.1.1: Sra. Smith.- ¡Buenas noches, queridos amigos! Discúlpennos por haberles hecho esperar tanto... Hemos pensado que debíamos hacerles los honores que se merecen y, en cuanto hemos sabido que querían darnos el placer de poder recibirles,...

R.1.2: Sr. Martin.- ... sin que nos hubieran anunciado su visita...

R.1.3: Sra. Martin.- ... nos hemos apresurado a ir a ponernos nuestros trajes de gala.

Ejemplo 5 :

Escena 7¹⁹ :

Texto original :

R.39 : Mme. Smith.- Chéri, c'est toi qui as interrompu le premier, mufle.

Texto traducido :

R.39.1 : Sra. Smith.- Querido, eres tú el primero que ha interrumpido.

R.39.2 : Sr. Martin.- ¿Chissst !

R. 39.3 : Sra. Martin.- ¡Grosero !

Ejemplo 6 :

Escena 7²⁰ :

Texto original :

R.42 : M. Martin, M. Smith, Mme. Smith.- Oh !

Texto traducido :

R. 42.1 : Sr. Martin.- ¡Ah !

R. 42.2 : Sr. Y Sra. Martin.- ¡Oh !

¹⁹ *Op. cit*, pág.36.

²⁰ *Op. cit*, pág. 36.

Ejemplo 7 :

Escena 7²¹ :

Texto original :

R.48 : Les trois autres : Fantastique !

Texto traducido :

R.48.1 : Sr. Martin.- Fantástico, ¿no ?

R. 48.2 : Sr. Y Sra. Smith.- ¡Fantástico !

Ejemplo 8 :

Escena 7²² :

Texto original :

R.54 : Mme. Smith.- Il doit y avoir quelqu'un. Je vais voir. (*Elle va voir. Elle ouvre et revient.*) Personne.

Texto traducido :

R.54.1 : Sra. Smith.- Debe de ser alguien. Voy a ver.

Sale. Vuelve.

R.54.2 : Sra. Smith.- Nadie.

Ejemplo 9 :

Escena 7²³ :

Texto original :

R.57 : Mme. Smith.- Ça doit être quelqu'un. Je vais voir. (*Elle va voir. Elle ouvre et revient.*) Personne.

²¹ *Op. cit*, pág.36.

²² *Op. cit*, pág. 37.

²³ *Op. cit*, pág. 37.

Texto traducido :

R.57.1: Sra. Smith.- Debe de ser alguien. Voy a ver.

Sale. Vuelve.

R.57.2 : Sra. Smith.- Nadie.

Ejemplo 10 :

Escena 7²⁴ :

Texto original :

R.89 : M. Smith, va ouvrir : Ah ! how do you do ! (*Il jette un regard à Mme. Smith et aux époux Martin qui sont tous surpris.*) C'est le Capitaine des Pompiers !

Texto traducido :

R.89.1: Sr. Smith.- (Off).- ¡Ah ! Buenas noches. ¿Cómo está usted ?

Vuelve. Mira impasible a su esposa y a los Martin. Todos están sorprendidos y expectantes.

R. 89.2 : Sr. Smith.- ¿Es el excelentísimo señor jefe de bomberos !

Ejemplo 11 :

Escena 8²⁵ :

Texto original :

R.1 : Le Pompier.- Bonjour, Mesdames et Messieurs. (*Les gens sont encore un peu étonnés. Mme. Smith, fâchée, tourne la tête et ne répond pas à son salut.*) Bonjour, Madame Smith. Vous avez l'air fâché.

²⁴ *Op. cit*, pág. 39.

²⁵ *Op. cit*, pág. 39.

Texto traducido:

R.1.1: Bombero.- ¡Buenas noches, señoras y señores !

Todos están muy cortados.

R.1.2 : Bombero.- Buenas noches, señora Smith.

La Sra. Smith, molesta, vuelve la cabeza.

Ejemplo 12:

Escena 8²⁶:

Texto original:

R.44 : Mme. Smith.- Victoire ! J'ai eu raison.

Texto traducido:

R.44.1: Sras. Martin y Smith.- ¡¡Victoria !!

R. 44.2 : Sra. Smith.- ... Yo tenía razón, yo tenía razón...

Ejemplo 13:

Escena 8²⁷:

Texto original:

R.62 : Le Pompier.- Excusez-moi, mais je ne peux pas rester longtemps. Je veux bien enlever mon casque, mais je n'ai pas le temps de m'asseoir. (*Il s'assoit, sans enlever son casque.*) Je vous avoue que je suis venu chez vous pour tout à fait autre chose. Je suis en mission de service.

²⁶ *Op. cit*, pág. 41.

²⁷ *Op. cit*, pág. 42.

Texto traducido :

R.62.1 : Bombero.- Les ruego que me disculpen, pero no me puedo quedar mucho tiempo.
Estoy dispuesto a quitarme la boina, pero no tengo tiempo para sentarme.

Se sienta sin descubrirse la cabeza.

R.62.2 : Bombero.- Debo confesarles que he venido a su casa por un asunto muy distinto.
Estoy en acto de servicio.

Ejemplo 14 :

Escena 9²⁸ :

Texto original :

R.7 : Le Pompier.- Pour qui se prend-elle ? (*Il la regarde.*) Oh !

Texto traducido :

R.7.1 : Bombero.- (*Volviéndose para mirarla*) Pero, ¿quién se ha creído que es ?

El jefe de bomberos ve a Mary.

Ambos se miran.

R.7.2 : Bombero.- (*Estupefacto*) ¡Tú !

²⁸ *Op. cit.*, pág. 49.

II.- DOS CASOS DE SUPRESION DE REPLICAS.

1. Versión televisiva de Jaime Jaimes (1968).

1.1. Episodios largos acortados:

1.1.1. Discurso culinario de la Sra. Smith (págs.21-23).

Escena 1 :

R.5: Mme Smith.- Pourtant, c'est toujours l'huile de l'épicier du coin qui est la meilleure.

R.6: M. Smith, continuant sa lecture fait claquer sa langue.

R.9: Mme Smith.- Le poisson était frais. Je m'en suis léché les babines. J'en ai pris deux fois. Non, trois fois. Ça me fait aller aux cabinets. Toi aussi tu en as pris trois fois. Cependant la troisième fois, tu en as pris moins que les deux premières fois, tandis que moi, j'en ai pris beaucoup plus. J'ai mieux mangé que toi, ce soir. Comment ça se fait? D'habitude, c'est toi qui manges le plus. Ce n'est pas l'appétit qui te manque.

R.10: M. Smith fait claquer sa langue.

R.11: Mme Smith.- Cependant, la soupe était peut-être un peu trop salée. Elle avait plus de sel que toi. Ah, ah, ah. Elle avait aussi trop de poireaux et pas assez d'oignons. Je regrette de ne pas avoir conseillé à Mary d'y ajouter un peu d'anis étoilé. La prochaine fois, je saurai m'y prendre.

R.12: M. Smith, continuant sa lecture fait claquer sa langue.

R.13: Mme Smith.- Notre petit garçon aurait bien voulu boire de la bière, il aimera s'en mettre plein la lampe, il te ressemble. Tu as vu à table, comme il visait la bouteille? Mais moi, j'ai versé dans son verre de l'eau de la carafe. Il avait soif et il l'a bue. Hélène me ressemble: elle est bonne ménagère, économe, joue du piano. Elle ne demande jamais à boire de la bière anglaise. C'est comme notre petite fille qui ne boit que du lait et ne mange que de la bouillie. Ça se voit qu'elle n'a que deux ans. Elle s'appelle Peggy. La tarte aux coings et aux abricots a été formidable. On aurait bien fait peut être de prendre, au dessert, un petit verre de vin de Bourgogne australien, mais je n'ai pas apporté le vin à table afin de ne pas donner aux enfants une mauvaise preuve de gourmandise. Il faut leur apprendre à être sobre et mesuré dans la vie.

R.14: M. Smith, continuant sa lecture, fait claquer sa langue.

R.15: Mme Smith.- Mrs Parker connaît un épicier bulgare, nommé Popochef Rosenfeld, qui vient d'arriver de Constantinople. C'est un grand spécialiste en yaourt. Il est diplômé de l'école des fabricants de yaourt d'Andrinople. J'irai demain lui acheter une grande marmite de yaourt bulgare folklorique. On n'a pas souvent des choses pareilles ici, dans les environs de Londres.

R.16: M. Smith, continuant sa lecture, fait claquer sa langue.

1.1.2. Evocación de los Bobby Watson (págs.24-26).

Escena 1:

R.42: Mme. Smith.- Je ne l'ai jamais vue. Est-ce qu'elle est belle?

R.43: M. Smith.- Elle a des traits réguliers et pourtant on ne peut pas dire qu'elle est belle. Elle est trop grande et trop forte. Ses traits ne sont pas réguliers et pourtant on peut dire qu'elle est très belle. Elle est un peu trop petite et trop maigre. Elle est professeur de chant.

La pendule sonne cinq fois. Un long temps.

R.44: Mme. Smith.- Et quand pensent-ils se marier, tous les deux?

R.45: M. Smith.- Le printemps prochain au plus tard.

R.46: Mme. Smith.- Il faudra sans doute aller à leur mariage.

R.47: M. Smith.- Il faudra leur faire un cadeau de noces. Je me demande lequel?

R.48: Mme. Smith.- Pourquoi ne leur offririons-nous pas un des sept plateaux d'argent dont on nous a fait cadeau à notre mariage à nous et qui ne nous ont jamais servi à rien?

Court silence. La pendule sonne deux fois.

R.49: Mme. Smith.- C'est triste pour elle d'être demeurée veuve si jeune.

R.50: M. Smith.- Heureusement qu'ils n'ont pas eu d'enfants.

R.51: Mme. Smith.- Il ne leur manquait plus que cela! Des enfants! Pauvre femme, qu'est-ce qu'elle en aurait fait!

R.52: M. Smith.- Elle est encore jeune. Elle peut très bien se remarier. Le deuil lui va si bien!

1.1.3. Reencuentro de los Martin (págs. 29-32).

Escena 4:

R.15: conclusión: M. Martin.- Comme c'est curieux! Nous nous sommes peut-être bien rencontrés en deuxième classe, chère Madame!

R.16: olvido: Mme. Martin.- La chose est bien possible et ce n'est pas du tout exclu. Mais je ne m'en souviens pas très bien, cher Monsieur!

R.19: conclusión: M. Martin.- Comme c'est curieux et quelle coïncidence bizarre! Peut-être nous sommes-nous rencontrés dans le sixième compartiment, chère Madame?

R.20: olvido: Mme. Martin.- C'est bien possible, après tout! Mais je ne m'en souviens pas, cher Monsieur!

R.25: conclusión: M. Martin.- Oh, mon Dieu, comme c'est curieux et quelle coïncidence!... Nous étions donc vis-à-vis, chère Madame! C'est là que nous avons dû nous voir!

R.26: olvido: Mme. Martin.- Comme c'est curieux! C'est possible mais je ne m'en souviens pas, Monsieur!

R.31: conclusión: M. Martin.- Comme c'est curieux, comme c'est bizarre, quelle coïncidence! Eh bien alors, alors nous nous sommes peut-être connus à ce moment-là, Madame?

R.32: olvido: Mme Martin: Comme c'est curieux et quelle coïncidence! C'est bien possible, cher Monsieur! Cependant je ne crois pas m'en souvenir.

R.33: olvido: M. Martin.- Moi non plus, Madame.

Un moment de silence. La pendule sonne 2-1.

R.36: conclusión: M. Martin.- Comme c'est curieux, mais alors, mais alors, nous nous sommes peut-être rencontrés rue Bromfield, chère Madame.

R.37: olvido: Mme. Martin.- Comme c'est curieux; comme c'est bizarre! C'est bien possible, après tout! Mais je ne m'en souviens pas, cher Monsieur.

R.44: conclusión parcial y proposición 1: M. Martin, *songeur*.- Comme c'est curieux, comme c'est curieux, comme c'est curieux et quelle coïncidence! Vous savez, dans ma chambre à coucher j'ai un lit. Mon lit est couvert d'un édredon vert. Cette chambre, avec ce

lit et son édredon vert, se trouve au fond du corridor, entre les waters et la bibliothèque, chère Madame!

R.45: afirmación: Mme. Martin.- Quelle coïncidence, ah mon Dieu; quelle coïncidence! Ma chambre à coucher a, elle aussi, un lit avec un édredon vert et se trouve au fond du corridor, entre les waters, cher Monsieur, et la bibliothèque!

R.50: conclusión: M. Martin, *même voix traînante, monotone*.- Comme c'est curieux, et quelle coïncidence! et bizarre! C'est peut-être la même, chère Madame!

R.51: afirmación: Mme. Martin.- Comme c'est curieux! C'est bien possible, cher Monsieur.

1.1.4. Episodio de las llamadas a la puerta (págs.37-39).

Escena 7:

R.55: M. Martin.- Je vais vous donner un autre exemple...

Sonnette.

R.56: M. Smith.- Tiens, on sonne.

R.57: Mme. Smith.- Ça doit être quelqu'un. Je vais voir. (*Elle va voir. Elle ouvre et revient.*) Personne.

Elle revient à sa place.

R.58: M. Martin, *qui a oublié où il en est*.- Euh!...

R.59: Mme. Martin.- Tu disais que tu allais donner un autre exemple.

R.60: M. Martin.- Ah oui...

Sonnette.

R.61: M. Smith.- Tiens on sonne.

R.62: Mme. Smith.- Je ne vais plus ouvrir.

R.63: M. Smith.- Oui, mais il doit y avoir quelqu'un!

R.64: Mme. Smith.- La première fois, il n'y avait personne. La deuxième fois, non plus. Pourquoi crois-tu qu'il y aura quelqu'un maintenant?

R.65: M. Smith.- Parce qu'on a sonné!

R.66: Mme. Martin.- Ce n'est pas une raison.

R.67: M. Martin.- Comment? Quand on entend sonner à la porte, c'est qu'il y a quelqu'un à

la porte, qui sonne pour qu'on lui ouvre la porte.

R.68: Mme. Martin.- Pas toujours. Vous avez vu tout à l'heure.

R.69: M. Martin.- La plupart du temps, si.

R.70: M. Smith.- Moi, quand je vais chez quelqu'un, je sonne pour entrer. Je pense que tout le monde fait pareil et que chaque fois qu'on sonne c'est qu'il y a quelqu'un.

R.71: Mme. Smith.- Cela est vrai en théorie. Mais dans la réalité les choses se passent autrement. Tu as bien vu tout à l'heure.

R.72: Mme. Martin.- Votre femme a raison.

R.73: M. Martin.- Oh! vous les femmes, vous vous défendez toujours l'une l'autre.

R.74: Mme. Smith.- Eh bien, je vais aller voir. Tu ne diras pas que je suis entêtée, mais tu verras qu'il n'y a personne! (*Elle va voir. Elle ouvre la porte et la referme.*) Tu vois, il n'y a personne.

Elle revient à sa place.

R.75: Mme. Smith.- Ah! Ces hommes qui veulent toujours avoir raison et qui ont toujours tort!

On entend sonner à la porte.

R.76: M. Smith.- Tiens, on sonne. il doit y avoir quelqu'un.

R.77: Mme. Smith, *qui fait une crise de colère*.- Ne m'envoie plus ouvrir la porte. Tu as vu que c'était inutile. L'expérience nous apprend que lorsqu'on entend sonner à la porte, c'est qu'il n'y a jamais personne.

R.78: Mme. Martin.- Jamais.

R.79: M. Martin.- Ce n'est pas sûr.

R.80: M. Smith.- C'est même faux. La plupart du temps, quand on entend sonner à la porte, c'est qu'il y a quelqu'un.

R.81: Mme. Smith.- Il ne veut pas en démordre.

R.82: Mme. Martin.- Mon mari aussi est très têtu.

R.83: M. Smith.- Il y a quelqu'un.

R.84: M. Martin.- Ce n'est pas impossible.

R.85: Mme. Smith, *à son mari*.- Non.

R.86: M. Smith.- Si.

R.87: Mme. Smith.- Je te dis non. En tout cas, tu ne me dérangeras plus pour rien. Si tu veux aller voir, vas-y toi même!

R.88: M. Smith.- J'y vais.

Mme. Smith hausse les épaules. Mme. Martin hoche la tête.

R.89: M. Smith, *va ouvrir*.- Ah! how do you do! (*Il jette un regard à Mme. Smith et aux époux Martin qui sont tous surpris.*) C'est le Capitaine des Pompiers!

1.1.5. Mediación del Bombero para calmar las mentes acaloradas (págs.39-41).

Escena 8:

R.1: Le Pompier (*Il a bien entendu, un énorme casque qui brille et un uniforme*).- Bonjour, Mesdames et Messieurs. (*Les gens sont un peu étonnés. Mme. Smith, fâchée, tourne la tête et ne répond pas à son salut.*) Bonjour, Madame Smith. Vous avez l'air fâché.

R.2: Mme. Smith.- Oh!

R.3: M. Smith.- C'est que, voyez-vous... ma femme est un peu humiliée de ne pas avoir eu raison.

R.4: M. Martin.- Il y a eu, Monsieur le Capitaine des Pompiers, une controverse entre Mme. et M. Smith.

R.5: Mme. Smith, *à M. Martin*.- Ça ne vous regarde pas! (*A M. Smith*).- Je te prie de ne pas mêler les étrangers à nos querelles familiales.

R.6: M. Smith.- Oh, chérie, ce n'est pas bien grave. Le Capitaine est un vieil ami de la maison. Sa mère me faisait la cour, son père, je le connaissais. Il m'avait demandé de lui donner ma fille en mariage quand j'en aurais une. Il est mort en attendant.

R.7: M. Martin.- Ce n'est ni sa faute à lui ni la vôtre.

R.8: Le Pompier.- Enfin, de quoi s'agit-il?

R.9: Mme. Smith.- Mon mari prétendait...

R.10: M. Smith.- Non, c'est toi qui prétendais.

R.11: M. Martin.- Oui, c'est elle.

R.12: Mme. Martin.- Non, c'est lui.

R.13: Le Pompier.- Ne vous énervez pas. Racontez-moi ça. Mme. Smith.

R.14: Mme. Smith.- Eh bien voilà. Ça me gêne beaucoup de vous parler franchement, mais

un pompier est aussi un confesseur.

R.15: Le Pompier.- Eh bien?

R.16: Mme. Smith.- On se disputait parce que mon mari disait que lorsqu'on entend sonner à la porte, il y a toujours quelqu'un.

R.17: M. Martin.- La chose est plausible.

R.18: Mme. Smith.- Et moi, je disais que chaque fois que l'on sonne, c'est qu'il n'y a personne.

R.19: Mme. Martin.- La chose peut paraître étrange.

R.20: Mme. Smith.- Pourtant elle est prouvée, non point par des démonstrations théoriques, mais par des faits.

R.21: M. Smith.- C'est faux, puisque le pompier est là. Il a sonné, j'ai ouvert, il était là.

R.22: Mme. Martin.- Quand?

R.23: M. Martin.- Mais tout de suite.

R.24: Mme. Smith.- Oui, mais ce n'est qu'après avoir entendu sonner une quatrième fois que l'on a trouvé quelqu'un. Et la quatrième fois ne compte pas.

R.25: Mme. Martin.- Toujours. Il n'y a que les trois premières qui comptent

R.26: M. Smith.- Monsieur le Capitaine, laissez-moi vous poser, à mon tour, quelques questions.

R.27: Le Pompier.- Allez-y.

R.28: M. Smith.- Quand j'ai ouvert et que je vous ai vu, c'était bien vous qui avez sonné?

R.29: Le Pompier.- Oui, c'était moi.

R.30: M. Martin.- Vous étiez à la porte? Vous sonnerez pour entrer?

R.31: Le Pompier.- Je ne le nie pas.

R.32: M. Smith, *à sa femme victorieusement*.- Tu vois? J'avais raison. Quand on entend sonner, c'est que quelqu'un sonne. Tu ne peux pas dire que le Capitaine n'est pas quelqu'un.

R.33: Mme. Smith.- Certainement pas. Je te répète que je te parle seulement des trois premières fois puisque la quatrième ne compte pas.

R.34: Mme. Martin.- Et quand on a sonné la première fois, c'était vous?

R.35: Le Pompier.- Non, ce n'était pas moi.

R.36: Mme. Martin.- Vous voyez? On sonnait et il n'y avait personne.

- R.37:** M. Martin.- C'était peut-être quelqu'un d'autre?
- R.38:** M. Smith.- Il y avait longtemps que vous étiez à la porte?
- R.39:** Le Pompier.- Trois quarts d'heure.
- R.40:** M. Smith.- Et vous n'avez vu personne?
- R.41:** Le Pompier.- Personne. J'en suis sûr.
- R.42:** Mme. Martin.- Est-ce que vous avez entendu sonner la deuxième fois?
- R.43:** Le Pompier.- Oui, ce n'était pas moi non plus. Et il n'y avait toujours personne.
- R.44:** Mme Smith.- Victoire! J'ai eu raison.
- R.45:** M. Smith, à *sa femme*.- Pas si vite. (*Au Pompier*) Et qu'est-ce que vous faisiez à la porte?
- R.46:** Le Pompier.- Rien. Je restais là. Je pensais à des tas de choses.
- R.47:** M. Martin, *au Pompier*.- Mais la troisième fois... ce n'est pas vous qui aviez sonné?
- R.48:** Le Pompier.- Si, c'était moi.
- R.49:** M. Smith.- Mais quand on a ouvert, on ne vous a pas vu.
- R.50:** Le Pompier: C'est parce que je me suis caché... pour rire.
- R.51:** Mme, Smith.- Ne riez pas, Monsieur le Capitaine. L'affaire est trop triste.
- R.52:** M. Martin.- En somme, nous ne savons toujours pas si, lorsqu'on sonne à la porte, il y a quelqu'un ou non!
- R.53:** Mme. Smith.- Jamais personne.
- R.54:** M. Smith.- Toujours quelqu'un.
- R.55:** Le Pompier: Je vais vous mettre d'accord. Vous avez un peu raison tous les deux. Lorsqu'on sonne à la porte, des fois il y a quelqu'un, d'autres fois il n'y a personne.
- R.56:** M. Martin: Ça me paraît logique.
- R.57:** Mme. Martin: Je le crois aussi.
- R.58:** Le Pompier: Les choses sont simples, en réalité. (*aux époux Smith*) Embrassez-vous.
- R.59:** Mme. Smith.- On s'est déjà embrassé tout à l'heure.
- R.60:** M. Martin.- Ils s'embrasseront demain. Ils ont tout le temps.

1.1.6. Parodia de las conversaciones sociales (págs.43-44).

Escena 8:

R.78: Mme. Smith.- C'est promis.

R.79: Le Pompier, *aux époux Martin*.- Et chez vous, ça ne brûle pas non plus?

R.80: Mme. Martin.- Non, malheureusement.

R.81: M. Martin, *au Pompier*.- Les affaires vont plutôt mal, en ce moment.

R.82: Le Pompier.- Très mal. Il n'y a presque rien, quelques bricoles, une cheminée, une grange. Rien de sérieux. Ça ne rapporte pas. Et comme il n'y a pas de rendement, la prime à la production est très maigre.

R.83: M. Smith.- Rien ne va. C'est partout pareil. Le commerce, l'agriculture, cette année c'est comme pour le feu, ça ne marche pas.

R.84: M. Martin.- Pas de blé, pas de feu.

R.85: Le Pompier.- Pas d'inondation non plus.

R.86: Mme. Smith.- Mais il y a du sucre.

R.87: M. Smith.- C'est parce qu'on le fait venir de l'étranger.

R.88: Mme. Smith.- Pour les incendies, c'est plus difficile. Trop de taxes.

R.89: Le Pompier.- Il y a tout de même, mais c'est assez rare aussi, une asphyxie au gaz, ou deux. Ainsi, une jeune femme s'est asphyxiée la semaine dernière, elle avait laissé le gaz ouvert.

R.90: Mme. Martin.- Elle l'avait oublié?

R.91: Le Pompier.- Non, mais elle a cru que c'était son peigne.

R.92: M. Smith.- Ces confusions sont toujours dangereuses.

R. 93: Mme. Smith.- Est-ce que vous êtes allé voir chez le marchand d'allumettes?

R.94: Le Pompier.- Rien à faire. Il est assuré contre l'incendie.

R.95: M. Martin.- Allez donc voir, de ma part, le vicaire de Wakefield!

R.96: Le Pompier.- Je n'ai pas le droit d'éteindre le feu chez les prêtres. L'Évêque se fâcherait. Ils éteignent leurs feux tout seuls ou bien ils le font éteindre par des vestales.

R.97: M. Smith.- Essayez voir chez Durand.

R.98: Le Pompier.- Je ne peux pas non plus. Il n'est pas Anglais. Il est naturalisé seulement. Les naturalisés ont le droit d'avoir des maisons mais pas celui de les faire éteindre si elles brûlent.

R.99: Mme. Smith.- Pourtant, quand le feu s'y est mis l'année dernière, on l'a bien éteint quand même.

R.100: Le Pompier.- Il a fait ça tout seul. Clandestinement. Oh, c'est pas moi qui irais le dénoncer.

R.101: M. Smith.- Moi non plus.

1.2. Supresión de réplicas cortas poco relevantes:

1.2.1. Escena 8:

R.104: Mme. Smith.- Oh, bien sûr, vous êtes charmant (pág.44).

Elle l'embrasse.

R.111 : Mme. Martin.- Silence, il commence.

R.135: Mme. Smith.- C'est pas mal (pág.46).

R.136: M. Martin, *il serre la main à M. Smith.*- Mes félicitations (pág.46).

R.139: Mme. Smith.- Mais ça n'a pas été vrai (pág.46).

R.140: Mme. Martin.- Si. Malheureusement (pág.46).

1.2.2. Escena 9 :

R.29 : Le Pompier.- Lâche-moi.

1.3. supresion de replicas disparatadas:

1.3.1. Escena 2:

R.8: Mary, *éclate de rire. Puis elle pleure. Elle sourit.*- Je me suis acheté un pot de chambre (pág. 27).

1.3.2. Fábula del Sr. Smith "Le serpent et le renard" (págs.45-46).

Escena 8:

R.133: M. Smith.- Je vais vous en dire une, à mon tour: "Le serpent et le renard". Une fois, un serpent s'approchant d'un renard lui dit: "Il me semble que je vous connais!". Le renard lui répondit: "Moi aussi". "Alors, dit le serpent, donnez-moi de l'argent." "Un renard ne donne pas d'argent", répondit le rusé animal qui, pour s'échapper, sauta dans une vallée profonde de fraisiers et de miel de poule. Le serpent l'y attendait déjà en riant d'un rire méphistophélique. Le renard sortit son couteau en hurlant: "Je vais t'apprendre à vivre!", puis s'enfuit, en tournant le dos. Il n'eut pas de chance. Le serpent fut plus vif. D'un coup de poing bien choisi, il frappa le renard en plein front, qui se brisa en mille morceaux, tout en s'écriant: "Non! Non! Quatre fois non! Je ne suis pas ta fille."

1.3.3. Supresión de un fragmento de transición antes de la larga anécdota "Le Rhume" (págs. 46-47).

Escena 8:

R.147: Mme. Smith.- Vous avez une femme, Monsieur Smith, dont tout le monde est jaloux.

R.148: M. Smith.- C'est vrai. Ma femme est l'intelligence même. Elle est même plus intelligente que moi. En tout cas, elle est beaucoup plus féminine. On le dit.

R.149: Mme. Smith, *au Pompier*.- Encore une, Capitaine.

R.150: Le Pompier.- Oh non, il est trop tard.

R.151: M. Martin.- Dites quand même.

R.152: Le Pompier.- Je suis trop fatigué.

R.153: M. Smith.- Rendez-nous ce service.

R.154: M. Martin.- Je vous en prie.

R.155: Le Pompier.- Non.

R.156: Mme. Martin.- Vous avez un coeur de glace. Nous sommes sur des charbons ardents.

R.157: Mme. Smith, *tombe à ses genoux en sanglotant, ou ne le fait pas.*- Je vous en supplie.

R.158: Le Pompier.- Soit.

R.159: M. Smith, *à l'oreille de Mme. Martin.*- Il accepte! il va encore nous embêter.

R.160: Mme. Martin.- Zut.

R.161: Mme. Smith.- Pas de chance. J'ai été trop polie.

1.3.4. Larga anécdota "Le Rhume" (págs. 47-48).

Escena 8:

R.162: Le Pompier.- "Le Rhume." Mon beau-frère avait, du côté paternel, un cousin germain dont un oncle maternel avait un beau-frère dont le grand-père paternel avait épousé en secondes noces une jeune indigène dont le frère avait rencontré, dans un de ses voyages, une fille dont il s'était épris et avec laquelle il eut un fils qui se maria avec une pharmacienne intrépide qui n'était autre que la nièce d'un quartier-maître inconnu de la Marine britannique et dont le père adoptif avait une tante parlant couramment l'espagnol et qui était, peut-être, une des petites-filles d'un ingénieur, mort jeune, petit-fils lui-même d'un propriétaire de vignes dont on tirait un vin médiocre, mais qui avait un petit-cousin, casanier, adjudant, dont le fils avait épousé une bien jolie jeune femme, divorcée, dont le premier mari était le fils d'un sincère patriote qui avait su élever dans le désir de faire fortune une de ses filles qui put se marier avec un chasseur qui avait connu Rothschild et dont le frère, après avoir changé plusieurs fois de métier, se maria et eut une fille dont le bisaïeul, chétif, portait des lunettes que lui avait données un sien cousin, beau-frère d'un Portugais, fils naturel d'un meunier, pas trop pauvre, dont le frère de lait avait pris pour femme la fille d'un ancien médecin de campagne, lui-même frère de lait du fils d'un laitier, lui-même fils naturel d'un autre médecin de campagne, marié trois fois de suite, dont la troisième femme...

1.3.5. Supresión del final de la interminable anécdota del bombero que los demás personajes interrumpen con juegos de palabras (págs.48-49).

Escena 8:

R. 163: M. Martin.- J'ai connu cette troisième femme si je ne me trompe. Elle mangeait du poulet dans un guépier.

R.164: Le Pompier.- C'était pas la même.

R.165: Mme. Smith.- Chut!

R.166: Le Pompier.- Je dis... dont la troisième femme était la fille de la meilleure sage-femme de la région et qui, veuve de bonne heure...

R.167: M. Smith.- Comme ma femme.

R.168: Le Pompier.- ...s'était remariée avec un vitrier, plein d'entrain, qui avait fait, à la fille d'un chef de gare, un enfant qui avait su faire son chemin dans la vie...

R.169: Mme. Smith.- Son chemin de fer...

R.170: M. Martin.- Comme aux cartes.

R.171: Le Pompier.- Et avait épousé une marchande de neuf saisons, dont le père avait un frère, maire d'une petite ville, qui avait pris pour femme une institutrice blonde dont le cousin, pêcheur à la ligne...

R.172: M. Martin.- à la ligne morte?

R.173: Le Pompier.- ...avait pris pour femme une autre institutrice blonde, nommée elle aussi Marie, dont le frère s'était marié à une autre Marie, toujours institutrice blonde...

R.174: M. Smith.- Puisqu'elle est blonde, elle ne peut être que Marie.

R.175: Le Pompier.- ...et dont le père avait été élevé au Canada par une vieille femme qui était la nièce d'un curé dont la grand-mère attrapait, parfois, en hiver, comme tout le monde, un rhume.

R.176: Mme. Smith.- Curieuse histoire. Presque incroyable.

R.177: M. Martin.- Quand on s'enrhume, il faut prendre des rubans.

R.178: M. Smith.- C'est une précaution inutile, mais absolument nécessaire.

R.179: Mme. Martin.- Excusez-moi, Monsieur le Capitaine, je n'ai pas très bien compris votre histoire. A la fin, quand on arrive à la grand-mère du prêtre, on s'empêtre,

R.180: M. Smith.- Toujours, on s'empêtre entre les pattes du prêtre.

R.181: Mme. Smith.- Oh oui, Capitaine, recommencez! Tout le monde vous le demande.

R.182: Le Pompier.- Ah! je ne sais pas si je vais pouvoir. Je suis en mission de service. Ça dépend de l'heure qu'il est.

R.183: Mme. Smith.- Nous n'avons pas l'heure chez nous.

R.184: Le Pompier.- Mais la pendule?

R.185: M. Smith.- Elle marche mal. Elle a l'esprit de contradiction. Elle indique toujours le contraire de l'heure qu'il est.

1.4. Supresión de fragmentos que quizás acusan deficiencias de tipo social o moral:

1.4.1. Réplicas donde predomina el absurdo -el mundo vuelto al revés donde los hombres se feminizan y las mujeres se masculizan-, y que presentan una pelea conyugal (pág. 26).

Escena 1:

R.73: Mme. Smith.- Les hommes sont tous pareils! Vous restez là, toute la journée, la cigarette à la bouche ou bien vous vous mettez de la poudre et vous fardez vos lèvres, cinquante fois par jour, si vous n'êtes pas en train de boire sans arrêt!

R.74: M. Smith.- Mais qu'est-ce que tu dirais si tu voyais les hommes faire comme les femmes, fumer toute la journée, se poudrer, se mettre du rouge à lèvres, boire du whisky?

1.4.2. Dos réplicas de índole erótica seguidas de una donde el Sr. Martin se resigna a admitir el atrevimiento que demuestran Mary y el Bombero (pág.50).

Escena 9:

R.20: Le Pompier.- C'est elle qui a éteint mes premiers feux.

R.21: Mary.- Je suis son petit jet d'eau.

R.22: M. Martin.- S'il en est ainsi... chers amis... ces sentiments sont explicables, humains, honorables...

R.23 (Mme. Martin.- Tout ce qui est humain est honorable.) fusiona con **R.24**.

1.4.3. Inconveniencia de la intervención de la Criada en la conversación; los Smith le piden salir del salón y ella insiste en quedarse (págs. 49-51).

Escena 3:

R.8: Mme. Smith.- De quoi vous mêlez-vous ?

R.37 (Mary.- Oh si!) fusiona con **R. 44**.

R.38: Mme. Smith.- Allez, ma petite Mary, allez gentiment à la cuisine y lire vos poèmes, devant la glace...

1.4.4. Réplicas donde predomina el absurdo.

Escena 9:

R.39: M. Martin.- Tiens, sans être bonne, moi aussi je lis des poèmes devant la glace.

R.40: Mme. Martin.- Ce matin, quand tu t'es regardé devant la glace tu ne t'es pas vu.

R.41: M. Martin.- C'est parce que je n'étais pas encore là...

1.4.5. Intervención de la Criada en la conversación.

Escena 9:

R.42: Mary.- Je pourrais, peut-être, quand même vous réciter un petit poème.

R.43: Mme. Smith.- Ma petite Mary, vous êtes épouvantablement têtue.

1.5. Fusion:

1.5.1. Fusionan las réplicas R.23 y R.24 del texto original (pág.50) en R.24 en la versión de Jaimes.

Escena 9:

Texto original:

R.23: Mme. Martin.- Tout ce qui est humain est honorable.

R.24: Mme. Smith.- Je n'aime quand même pas la voir là... parmi nous.

Texto traducido:

R.23: suprimida.

R.24: Sra. Smith.- Todo lo humano es respetable, pero... la verdad no me gusta verlos así delante de nosotros.

III. VERSION DE TRINO MARTINEZ TRIVES (1955).

1. *Supresión de réplicas : fusión .*

1.1. Escena 1 (pág. 23) :

R.28 y R.29 : Sr. Smith.- Naturalmente. (*Pausa. Siempre con su periódico*). Hay algo que no acabo de entender : ¿Por qué en los ecos de sociedad de los periódicos dicen siempre la edad de las personas fallecidas y jamás la de los recién nacidos ? No tiene sentido.

R.48 y R.49 (pág. 25) :

Sra. Smith.- ¿Por qué no les mandamos una de las siete medias docenas de cucharillas de plata, de las que fuimos víctimas al casarnos y que nunca nos sirvieron para nada ? ¡Qué pena para la pobre haberse quedado viuda tan joven !

1.2. Escena 4 (pág. 30) :

R.33 y R.34 :

Sr. Martin.- Tampoco yo, señora. (*El reloj suena dos veces. Silencio*). Desde que llegué a Londres vivo en Bromfield street.

R.53 y R. 54 (pág. 32) :

Sra. Martin, (*Se acerca al Sr. Martin sin prisas. Suenan una vez el reloj, tan fuerte que los espectadores deben saltar de la butaca. El matrimonio no lo nota.*).- ¡Donald, eres tú, querido ! (*Se sienten juntos y se adormecen. El reloj sigue sonando. Entra Mary sobre las puntas de los pies, un dedo en los labios y se dirige al público*).

1.3. Escena 7 (pág. 35) :

R. 11 y R. 23 :

Sr. Martin.- ¿Oh ! No por suerte... (*Silencio*) Anda, querida, díles lo que viste hoy.

R.30 y R.31 (pág. 36) :

Sr. Smith.- ¡Por fin vamos a pasarlo bien !

R.52 y R.53 (pág. 37) :

Sr. Smith.- Puede que fuera el mismo. (*Se oye llamar a la puerta*) ¡Vaya ! ¡Han llamado !

1.4. Escena 8 (pág. 45):

R. 125 y R. 128 :

Bombero.- Una joven ternera comió con exceso, vidrios de colores. En consecuencias, se vio obligada a un parto, dando a luz una hermosa vaca. Sin embargo como la ternera era varón, la vaca no le podía llamar mamá. Ni papá tampoco, porque la ternera era demasiado menuda. La ternera se encontró obligada a casarse con una persona y la Alcaldía tomó todas las precauciones oportunas para estos casos, más o menos conocidos. ¿Conocían ya esta historia ?

1.5. Escena 8:

R.183, R.184 y R.185 (pág. 49) :

Texto original:

R.183 : Mme. Smith.- Nous n'avons pas l'heure chez nous.

R.184 : Le Pompier.- Mais la pendule ?

R.185 : M. Smith.- Elle marche mal. Elle a l'esprit de contradiction. Elle indique toujours le contraire de l'heure qu'il est.

Texto traducido:

R.183 : Sra. Smith.- En casa no tenemos hora. O más bien tenemos la hora que fue ayer o pasado mañana. Nunca estamos al día.

2. Adición de réplicas :

Descomposición de réplicas :

2.1. Escena 4 (pág.31) :

Texto original:

R.44 : Sr. Martin, (*songeur*).- Comme c'est curieux, comme c'est curieux, comme c'est curieux et quelle coïncidence ! vous savez, dans ma chambre à coucher j'ai un lit. Mon lit est couvert d'un édredon vert. Cette chambre, avec ce lit et son édredon vert, se trouve au fond du corridor, entre les waters et la bibliothèque, chère Madame !

Texto traducido:

R.44.1 : Sr. Martin, (*soñador*).- Qué curioso, qué curioso, qué curioso y qué coincidencia.

Le voy a explicar : en la habitación en que duermo hay una cama.

R.44.2 : Sra. Martin.- ¡Ay ! ¡Qué curioso y qué inquietante coincidencia !

R.44.3 : Sr. Martin.- Esta cama está cubierta por un edredón verde, y está situada al fondo del corredor, entre el water y la biblioteca, querida señora.

3. Adición de réplicas nuevas :

Ejemplo 1:

Escena 8 (pág. 40) :

Texto original:

R.15 : Le pompier.- Eh bien ?

Texto traducido:

R.15.1: Bombero.- Veamos.

Texto añadido:

R.15.2 : Sra. Martin.- Oigamos (*corrigiéndole*).

Ejemplo 2 :

Escena 8 (pág.40) :

Texto original :

R.27 : Le Pompier.- Allez-y.

Texto traducido :

R.27.1 : Bombero.- ¡Al toro !

Texto añadido :

R.27.2 : Sr. Smith.- No, a usted.

R. 27.3 : Bombero.- Se dice eso.

Ejemplo 3 :

Escena 8 (pág. 41) :

Texto original :

R.46 : Le Pompier.- Rien. Je restais là. Je pensais à des tas de choses.

Texto traducido :

R.46.1 : Bombero.- Nada. Estaba allí, dándole vueltas a mi cabeza.

Texto añadido :

R.46.2 : Sra. Martin.- ¿Cómo le da usted vueltas a su cabeza ? Yo sé una manera estupenda. Primero se pone en su fuego lento, se le echa su poquito de sal, su poquito...

R.46.3 : Bombero.- No. A un bombero no le está permitido utilizar el fuego.

Ejemplo 4 :

Escena 9 (pág. 51) :

Texto original :

R.40 : Mme. Martin.- Ce matin, quand tu t'es regardé dans la glace tu ne t'es pas vu.

R.41 : M. Martin.- C'est parce que je n'étais pas encore là...

Texto traducido :

R.40 : Sra. Martin.- Esta mañana cuando te miraste en el espejo no te viste.

R.41.1 : Sr. Martin.- No. ¿Dónde estaría ?

Texto añadido :

R.41.2 : Sra. Martin.- Eso quisiera yo saber.

4. Supresión de réplicas :

4.1. Escena 7 (pág. 33-35).

R.6 : M. Martin.- Hm, hm, hm, hm.

R.12 : M. Smith.- Ah, la la la la.

Silence.

R.13 : M. Martin.- Vous avez de chagrin?

Silence.

R.14: Mme. Martin.- Non. Il s'emmerde.

Silence.

R.15 : Mme. Martin.- Oh, Monsieur, à votre âge, vous ne devriez pas.

Silence.

R.16 : M. Smith.- Le coeur n'a pas d'âge.

Silence.

R.17 : M. Martin.- C'est vrai.

Silence.

R.18 : Mme. Smith.- On le dit.

Silence.

R.19 : Mme. Martin.- On dit aussi le contraire.

Silence.

R.20 : M. Smith.- La vérité est entre les deux.

Silence.

R. 21 : M. Martin.- C'est juste.

Silence.

R. 22 : Mme. Smith, *aux époux Martin*.- Vous qui voyagez beaucoup, vous devriez pourtant avoir des choses intéressantes à nous raconter.

4.2. Supresión de un juego de palabras dificilmente reproducible en castellano.

Escena 8 (pág. 45) :

(Recordamos el final de la réplica anterior para que se pueda entender el juego verbal:

R.125: Le Pompier.- ... et la mairie prit alors toutes les mesures édictées par les circonstances à la mode.)

R.126: M. Smith.- A la mode de Caen.

R.127: M. Martin.- Comme les tripes.

4.3. Supresión de la referencia inglesa (pág. 46).

Escena 8:

(Recordemos la réplica anterior: **R.143:** M. Smith.- Ma femme a toujours était romantique.)

R.144: M. Martin.- C'est une véritable anglaise.

4.4. El resto de las supresiones son réplicas de poca relevancia :

Escena 10 (pág. 52) :

R.4 : Mme. Smith.- Tout de même...

R.10 : Mme. Smith.- Vous avez été très amusant.

R.14 : Le Pompier.- Ah ! Alors au revoir, Messieurs-Dames.

R.15 : M. Martin.- Bonne chance, et bon feu !

R.16 : Le Pompier.- Espérons-le. Pour tout le monde.

IV. SUPRESION DE REPLICAS EN LA VERSION DE J. HINOJOSA (1990).

En la versión de J. Hinojosa sólo dos réplicas se quedaron sin traducir:

Escena 8²⁹: R. 160 : Mme. Martin.- Zut.

Escena 9³⁰: R. 29 : Le Pompier.- Lâche-moi.

²⁹ *Op. cit.*, pág. 47.

³⁰ *Op. cit cit*, pág. 50.

V. LOS FENOMENOS DE MODIFICACION DETECTADOS EN LOS CASOS DE ADECUACION AL TEXTO ORIGINAL.

1. Versiones de Echávarri (1961), Vallespinosa (1963), Llácer (1974) y Salabert (1982).

1.1.Fusion de réplicas:

1.1.1. En las versiones de Echávarri, de Llácer y de Vallespinosa fusionan las réplicas R.28 y R.29 de la escena 1 del texto original (páginas 23-24).

Texto original :

R.28 : M. Smith.-Naturellement.

R.29 : M. Smith, *toujours avec son journal*.- Il y a une chose que je ne comprends pas. Pourquoi à la rubrique de l'état civil, dans le journal, donne-t-on l'âge des personnes décédées et jamais celui des nouveaux-nés? C'est un non-sens.

Echávarri³¹ (página 18) :

R.48 : Sra. Smith.- ¿Por qué no hemos de regalarles una de las siete bandejas de plata que nos regalaron cuando nos casamos y nunca nos han servido para nada ?... Es triste para ella haberse quedado viuda tan joven.

Llácer (página 33)³²:

R.28 : Sr. Smith.- Naturalmente. (*Pausa. Sigue leyendo el diario* Hay algo que no comprendo. ¿Por qué en la sección del registro civil del diario dan siempre la edad de las personas muertas y nunca la de los recién nacidos? Es absurdo.

R.29: Suprimida.

³¹ E. Ionesco. *Teatro*, Buenos Aires, Losada S.A, 1964.

³² E. Ionesco. *Obras completas*. Madrid, Aguilar ediciones, Biblioteca de Autores Modernos, 1974.

Vallespinosa (página 8)³³:

R.28 : Sr. Smith.- Ah, és clar! (*Pausa. Sempre llegint el diari*).-Vet aquí una cosa que no entenc. ¿per què a la secció del Registre Civil del diari diuen sempre l'edat de les persones mortes i mai no diuen de les persones que han nascut? és una poca-solta.

R.29: Suprimida.

1.1.2. En las versiones de Echávarri, Llácer y de Vallespinosa fusionan las réplicas R.48 y R.49 de la escena 1 del texto original (página 25).

Texto original:

R.48 : Mme. Smith.- Pourquoi ne leur offririons-nous pas un des sept plateaux d'argent dont on nous a fait cadeau à notre mariage à nous et qui ne nous ont jamais servi à rien ?

Court silence. La pendule sonne deux fois.

R. 49 : Mme. Smith.- C'est triste pour elle d'être demeurée veuve si jeune.

Echávarri³⁴ (página 18) :

R.48 : Sra. Smith.- ¿Por qué no hemos de regalarles una de las siete bandejas de plata que nos regalaron cuando nos casamos y nunca nos han servido para nada ?... Es triste para ella haberse quedado viuda tan joven.

Llácer (página 33) :

R.48 : Sra. Smith.- ¿Por qué no hemos de regalarles una de las siete bandejas de plata que nos regalaron cuando nos casamos y nunca nos han servido para nada ?... Es triste para ella haberse quedado viuda tan joven.

R.49 : Suprimida.

³³ E. Ionesco. *La Cantant calba*. Barcelona, Quaderns de Teatre, 1963.

³⁴ E. Ionesco. *Teatro*, Buenos Aires, Losada S.A, 1964.

Vallespinosa (página 8) :

R.48 : Sra. Smith.- ¿Per què no els regalem una d'aquelles set safates de plata que ens van regalar pel nostre casament i que no ens han servit mai per res ? (*Petita pausa.*) És ben trist d'haver-se quedat vídua tan jove.

R.49 : Suprimida.

1.1.3. En la versión de Llácer fusionan las réplicas R.33 y R.34 de la escena 4 del texto original (página 30).

R.33: M. Martin.- Moi non plus, Madame.

Un moment de silence. La pendule sonne 2-1.

R.34: M. Martin.- Depuis que je suis arrivé à Londres, j'habite rue Bromfield, chère Madame.

Llácer (página 39):

R.33: Sr. Martin.- Yo tampoco, señora. (*Un momento de silencio. El reloj toca 2-1.*). Desde que llegué a Londres vivo en la calle Bromfield, estimada señora.

R.34: Suprimida.

1.1.4. En las versiones de Llácer y de Millán fusionan las réplicas R.53 y R.54 de la escena 4 del texto original (página 32).

Texto original:

R.53: Mme. Martin, *s'approche de M. Martin sans se presser. Ils s'embrassent sans expression. La pendule sonne une fois, très fort. Le coup de la pendule doit être si fort qu'il doit faire sursauter les spectateurs. Les époux Martin ne l'entendent pas.*

R.54: Mme. Martin.- Donald, c'est toi, darling!

Llácer (páginas 40-41):

R.53: Sra. Martin.- *(Se acerca al Señor Martin sin apresurarse. Se abrazan sin expresión. El reloj suena una vez, muy fuertemente. El sonido del reloj debe ser tan fuerte que sobresalte a los espectadores. Los esposos Martin no lo oyen.)* ¡Donald, eres tú, “darling”!

R.54: Suprimida.

Millán³⁵ (página 5):

R.53: Sra. Martin.- *(Se acerca al Señor Martin sin prisa, se besan sin expresión. El reloj suena una vez muy fuerte. El golpe del reloj también es tan fuerte que haga sobresaltar a los espectadores. Los esposos Martin no lo escuchan.)* ¡Eres tú, darling!

1.1.5. En las versiones de Llácer y de Vallespinosa fusionan las réplicas R.52 y R.53 de la escena 7 del texto original (página 37).

Texto original:

R.52 : M. Smith.- C’était peut-être le même !

On entend sonner à la porte d’entrée.

R.53 : M. Smith.- Tiens, on sonne.

Llácer (página 45) :

R.52 : Sr. Smith.- ¡Era quizá el mismo ! *(Llaman en la puerta de entrada.)* ¡Vaya, llaman !

R.53 : Suprimida.

Vallespinosa (página 13) :

R.52 : Sr. Smith.- Potser era el mateix. *(Truquen a la porta.)* Té, ara truquen !

³⁵ Ejemplar de archivo [Archivo General de la Administración], n°. de expediente 384-71 (27 de julio de 1971).

R.53 : Suprimida.

1.1.6. En las versiones de Llácer, de Vallespinosa y de Millán fusionan las réplicas R.74 y R.75 de la escena 7 del texto original (página 38).

Texto original :

R.74 : Mme. Smith.- Eh bien, je vais aller voir. Tu ne diras pas que je suis entêtée, mais tu verras qu'il n'y a personne ! (*Elle va voir. Elle ouvre la porte et la referme.*) Tu vois il n'y a personne.

Elle revient à sa place.

R.75 : Mme. Smith.- Ah ! ces hommes qui veulent toujours avoir raison et qui ont toujours tort !

Llácer (página 46) :

R.74 : Sra. Smith.- Bueno, voy a ver. No dirás que soy obstinada, pero verás que no hay nadie. (*Va a ver. Abre la puerta y la cierra de nuevo.*) Ya lo ves, no hay nadie (*Vuelve a su sitio.*) ¡Ah, estos hombres quieren tener siempre razón y siempre se equivocan !

R.75 : Suprimida.

Vallespinosa (página 13) :

R.74 : Sra. Smith.- Està bé, ho aniré a mirar. No diràs que sigui tossuda, però ja ho veuràs com no hi haurà ningú. (*Hi va, obre la porta i torna a tancar.*) Ho veus ! Ningú ! (*Torna al seu lloc.*) Ah, aquests homes que sempre volen tenir raó i no en tenen mai !

Millán (página 7) :

R.74 : Sra. Smith.- Bueno, pues voy a ver. Dirás que soy terca, pero vas a ver cómo no hay nadie. (*Va a ver, abre la puerta y vuelve a cerrarla.*) Ya ves, no hay nadie. (*Vuelve a su lugar.*) ¡Ah ! Estos hombres que siempre creen tener razón y nunca la tienen. (*Vuelven a llamar a la puerta.*)

R.75 : Suprimida.

1.1.7. En la versión de Llácer fusionan las réplicas R.88 y R.89 de la escena 7 en el texto original (páginas 38-39):

Texto original:

R. 88 : M. Smith.- J'y vais.

Mme. Smith hausse les épaules. Mme. Martin hoche la tête.

R.89 : M. Smith, va ouvrir : Ah ! how do you do ! (*Il jette un regard à Mme. Smith et aux époux Martin qui sont tous surpris.*) C'est le Capitaine des pompiers !

Llácer (página 47) :

R.88 : Sr. Smith.- Voy. (*La Señora Smith se encoge de hombros. La señora Martin mueve la cabeza. El Señor Smith, abriendo.*) ¡Ah ! « How do you do ? (*Lanza una mirada a la Señora Smith y a los esposos Martin, quienes manifiestan su sorpresa.*) ¡Es el capitán de los bomberos !

R.89 : Suprimida.

1.1.8. En la versión de Millán fusionan las réplicas R. 88 y R.89 de la escena 8 del texto original (página 43):

Texto original:

R.88 : Mme. Martin.- Pour les incendies, c'est plus facile. Trop de taxes !

R.89 : Le Pompier.- Il y a tout de même, mais c'est assez rare aussi, une asphyxie au gaz ou deux. Ainsi, une jeune femme s'est asphyxiée la semaine dernière, elle avait laissé le gaz ouvert.

Millán (página 9) :

R.88 : Sr. Martin.- Los incendios es más difícil. Demasiados impuestos. De todos modos hay, pero también es muy raro, una o dos asfixias con gas. Así un joven se asfixió la semana pasada, había dejado abierto el gas.

R.89 : Suprimida.

1.1.9. En la versión de Millán fusionan las réplicas R.105 y R.106 de la escena 8 del texto original (página 44).

Texto original :

R.105 : M. Smith, Mme. Martin, M. Martin.- Oui, oui, des anecdotes, bravo !

R.106 : M. Smith.- Et ce qui est encore plus intéressant, c'est que les histoires de pompier sont vraies, toutes, et vécues.

Millán (página 10) :

R.105 : Sr. Smith.- Señor... (*Al señor Martin.*) Sí, siendo anécdotas, bravo. (*Aplauden.*) Lo que es todavía más interesante es que las historias de bomberos son verdaderas todas vividas.

R.106 : Suprimida.

1.2. Supresión de réplicas :

1.2.1. En la versión de Canseco, supresión de las réplicas R.10 y R.11 de la escena 1 del texto original.

R.10 : M. Smith, *fait claquer sa langue*.

R.11 : Mme. Smith.- Cependant, la soupe était peut-être un peu trop salée. Elle avait plus de sel que toi. Ah, ah, ah. Elle avait aussi trop de poireaux, et pas assez d'oignons. Je regrette de ne pas avoir conseillé à Mary d'y ajouter un peu d'anis étoilé. La prochaine fois, je saurai m'y prendre.

1.3. Descomposición de réplicas :

1.3.1. En su versión, Millán descompone la réplica R.42 de la escena 7 del texto original en tres réplicas.

Texto original:

R.42 : Mme. Martin, M. Smith, Mme. Smith : Oh !

Millán (página7) :

R.42.1 : Sr. Martin.- ¡Oh !

R.42.2 : Sr. Smith.- ¡Oh !

R.42.3 : Sra. Smith.- ¡Oh !

LAS TRADUCCIONES DE *LAS SILLAS*

Traducción de Trino Martínez Trives (1957):

Supresión de réplicas (-2 réplicas):

Texto original (pág. 47):

R.167: Le Vieux, à la Vieille.- Tais-toi, tais-toi, Sémiramis, ce n'est pas encore le moment d'en parler. (À la Dame:) Excusez-moi, madame, d'avoir éveillé votre curiosité. (La Dame réagit.) Chère madame, n'insistez pas...

Texto original (pág.76):

R.394: La Vieille, *écho*.- Il a la certitude absolue!

Réplica suprimida R.395: Le Vieux.- Jamais...

R.396: La Vieille, *écho*.- Au grand jamais...

Adición de réplica (+1R):

Texto original (pág. 83):

R.462: Le Vieux.- C'est lui qui va parler en mon nom... Moi, je ne peux pas... je n'ai pas de talent... lui il a tous les papiers, tous les documents...

Texto traducido:

R.462: El Viejo.- Va a hablar en nombre mío... Yo no puedo... No soy bastante inteligente... Él tiene todos los planos... todos los documentos...

Réplica añadida: R.462.2: La Vieja.- Todos los documentos...

Descomposición de réplica (+1R):

Texto original (pág.83):

R.463: La Vieille.- Un peu de patience, Sire, je vous en supplie... il doit venir... Il doit venir à l'instant.

Texto traducido:

R.463.1: El Viejo.- Un poco de paciencia, señor, os suplico, tiene que venir.

R.463.2: La Vieja.- Tiene que venir de un momento a otro.

Traducción de Luis Echávarri (Losada, 1961).

Supresión de réplicas (-2 réplicas):

Texto original (pág. 46):

R. 161: Le Vieux (...)- Au bord de l'eau...

Supresión R.162 (Echávarri, (Losada, pág. 123) y Salabert (Alianza, pág. 27):

La Vieille.- Trop aimable de votre part.

R.163: Le Vieux (...)- Je vais vous apporter une chaise.

Texto original (págs. 65-66):

R.315: Le Vieux.- Permettez-moi de vous présenter... que je vous présente... que je vous la présente... Monsieur, madame, mademoiselle... Monsieur... Madame... Madame... Monsieur...

Supresión R. 316: La Vieille, *au Vieux*.- As-tu mis ton tricot? (*Aux invisibles*.)
Monsieur, madame, monsieur...

R.317: Le Vieux.- Du monde!

Fusión de réplicas (-1 réplica):

Texto original (pág. 78):

R.409: La Vieille, *pousse très fort des hurlements de chien*: Houh... houh... houh...

R.410: Le Vieux, *se tordant les mains*.- Me voyez-vous. Répondez, Sire!... Ah, je vous aperçois, je viens d'apercevoir la figure auguste de votre Majesté... Votre front divin... Je l'ai aperçu, oui, malgré l'écran des courtisans...

Texto traducido:

R.409+R.410: La Vieja (*lanza muy fuertemente ladridos de perro*).- ¿Me véis?
¡Responded, señor!... Yo os veo, acabo de divisar la figura augusta de Vuestra Majestad, vuestra frente divina... La he visto, sí, a pesar de la pantalla que forman los cortesanos.

Descomposición de réplicas (+2 réplicas):

Texto original (pág. 83):

R.463: La Vieille.- Un peu de patience, Sire, je vous en supplie... il doit venir... il doit venir à l'instant.

Echávarri (Losada, pág. 147), Salabert (Alianza, pág. 69), Llácer (Aguilar, pág. 183), Barceló (Aguilar, pág. 397):

R. 463.1: El Viejo.- Un poco de paciencia, señor, os lo suplico... Debe venir.

R.463.2: La Vieja.- Debe venir dentro de un instante.

Texto original (pág. 84):

R. 487: La Vieille.- Le voilà!... (acotaciones) Le voilà!

Echávarri (Losada, págs. 148-149), Salabert (Alianza, pág.72), Barceló (Aguilar, págs. 398-399):

R.487.1: La Vieja.- ¡Aquí está! (acotaciones).

R.487.2: La Vieja.- ¡Aquí está!

Repetición de réplicas (+2 réplicas):

Texto original (pág. 83):

R.462: Le Vieux.- C'est lui qui va parler en mon nom... Moi, je ne peux pas... je n'ai pas de talent... lui il a tous les papiers, tous les documents...

Echávarri (Losada, pág. 147), Salabert (Alianza, pág. 69, Llácer (Aguilar, pág. 183), Barceló (pág. 397):

R.462.1: El Viejo.- Es él quien va a hablar en mi nombre. Yo, no puedo... no tengo talento... Él tiene todos los papeles, todos los documentos.

R.462.2: La Vieja (*como un eco*).- Él tiene todos los documentos.

Texto original (pág. 84):

R.485: La Vieille.- Il vient, il est là.

Echávarri (Losada, pág. 148), Salabert (Alianza, pág.71), Llácer (Aguilar, pág. 184):

R.485.1: La Vieja.- Viene, está ahí.

R.485.2: El Viejo.- Viene, está ahí.

Revisión de Elena Llácer, Aguilar, 1974:

Fusionan las réplicas siguientes por pertenecer a un mismo personaje sin que el texto presente cambio alguno:

- pág. 155: R.167 + R.168.
- pág. 156: R.181 + R.182.
- pág.157: R.192 + R.193.
- pág. 167: R.289 + R.290.
- pág. 168: R.294 + R.295.
- pág. 170: R.318 + R.319.
- págs. 171-172: R.328 + R.329.
- pág. 174: R.343 + R.344 y R.349 + R.350.

Traducción de Pedro Barceló, *Teatro francés de vanguardia*, Aguilar, 1970.

Fusionan las réplicas R.157 y R.158 (pág. 369) atribuidas ambas al *Viejo*.

Adaptación de López Ojeda (1995) sobre la traducción de Luis Echávarri.

Escena 0. Parte 1 (19 réplicas)

- Rs.1-9.1 = TO (9 réplicas).
- Texto añadido (+10 réplicas): Se trata de una repetición en serie.
- R.9.2: EL VIEJO.- Bebe tu té, Semíramis.
- R.9.3: LA VIEJA.- Bebo mi té.
- R.9.4: EL VIEJO.- Bebe tu té, Semíramis.
- R.9.5: LA VIEJA.- Bebo mi té.
- R.9.6: EL VIEJO.- Bebe tu té, Semíramis.
- R.9.7: LA VIEJA.- Bebo mi té.
- R.9.8: EL VIEJO.- Bebe tu té, Semíramis.
- R.9.9: LA VIEJA.- Bebo mi té.
- R.9.10: EL VIEJO.- Bebe tu té, Semíramis.
- R.9.11: LA VIEJA.- ¡Me vomité!

Escena 0. Parte 2 (27 réplicas):

- Descomposición R.9: (+1 réplica).

R.9.12 = Final de R.9 de TO.

- Rs.10-26.1 = TO (17 réplicas).
- Texto añadido (+9 réplicas): Se trata de una repetición en serie.

R.26.2: LA VIEJA.- Bebo mi té, pichoncito.

R.26.3: EL VIEJO.- Bebe tu té, Semíramis.

R.26.4: LA VIEJA.- Bebo mi té, pichoncito.

R.26.5: EL VIEJO.- Bebe tu té, Semíramis.

R.26.6: LA VIEJA.- Bebo mi té, pichoncito.

R.26.7: EL VIEJO.- Bebe tu té, Semíramis.

R.26.8: LA VIEJA.- Bebo mi té, pichoncito.

R.26.9: EL VIEJO.- Bebe tu té, Semíramis.

R.26.10: LA VIEJA.- ¡Me vomité!

Escena 1. Parte 1 (6 réplicas):

Rs. 27-32 = TO.

Escena 1. Parte 2 (36 réplicas):

- Rs.33-52.1 = TO (20 réplicas)
- Descomposición R.52: (+1 réplica).

R.52: LE VIEUX.- Une berceuse, une allégorie: *Paris sera toujours Paris.*

R.52.1: EL VIEJO.- Una nana, una alegoría.

R.52.2: VIEJO/A.- “París será siempre París”.

- Rs.53-58.1 = TO (6 réplicas).
- Descomposición R.58: (+3 réplicas)

R.58: LE VIEUX, *tandis que la Vieille se mettra à rire, doucement, gâteuse; puis, progressivement, aux éclats; le Vieux rira aussi:* “Alors, on a ri, on avait mal au ventre, l’histoire était si drôle... le drôle arriva ventre à terre, ventre nu, le drôle avait du ventre... il arriva avec une malle toute pleine de riz; par terre le riz se répandit... le

drôle à terre aussi, ventre à terre... alors, on a ri, on a ri, on a ri, le ventre drôle, nu de riz à terre, la malle, l'histoire au mal de riz ventre à terre, ventre nu, tout de riz, alors on a ri, le drôle alors arriva tout nu, on a ri...".

R.58.1: VIEJO/A.- (*Riéndose*) Entonces reímos, nos dolía la barriga, pues la historia era tan graciosa.

R.58.2: EL VIEJO.- El gracioso llegó reptando, con el vientre desnudo...

R.58.3: LA VIEJA.- ...pues el gracioso tenía vientre. Llegó con un baúl lleno de arroz...

R.58.4: EL VIEJO Y LA VIEJA.- ...El arroz se diseminó por la tierra... y el gracioso también, arrastrándose sobre el vientre. Entonces reímos, reímos, reímos...

- Supresión Rs. 59-60 (- 2 réplicas):

R.59: LA VIEILLE, *riant*: "Alors, on a ri du drôle, alors arrivé tout nu, on a ri, la malle, la malle de riz, le riz au ventre, à terre..."

R.60: LES DEUX VIEUX, *ensemble, riant*: "Alors, on a ri. Ah!... ri...arri... arri... Ah!... Ah!... ri... va... arri... arri... le drôle ventre nu... au riz arriva... au riz arriva. (*On entend:*) Alors on a... ventre nu... arri... la malle... (*Puis les deux Vieux petit à petit se calment.*) On a... ah!... arri... ah!... arri... ah!... arri... va... ri."

- Rs. 61-64 = TO (4 réplicas).

Escena 1. Parte 3 (15 réplicas):

- Rs.65-72 y R.79 = TO (9 réplicas)

- Supresión: Rs.73-78 (-6 réplicas).

R.73: LA VIEILLE.- Calme-toi.

R.74: LE VIEUX, *sanglotant, la bouche largement ouverte comme un bébé*: Je suis orphelin... orpheli.

R.75: LA VIEILLE, *elle tâche de le consoler, le cajole*: Mon orphelin, mon chou, tu me crèves le coeur, mon orphelin.

Elle berce le Vieux revenu depuis un moment sur ses genoux.

R.76: LE VIEUX, *sanglots*: Hi, hi, hi! Ma maman! Où est ma maman? J'ai plus de maman.

R.77: LA VIEILLE.- Je suis ta femme, c'est moi ta maman maintenant.

R.78: LE VIEUX, *cédant un peu*: C'est pas vrai, je suis orphelin, hi, hi.

- Rs.80-84 y R.87 = TO (6 réplicas).

- Supresión Rs. 85-86 (-2 réplicas):

R.85: LA VIEILLE.- Au ciel fleuri... elle t'entend, elle te regarde, entre les fleurs; ne pleure pas, tu la ferais pleurer!

R.86: LE VIEUX.- C'est même pas vrai... ai... elle ne me voit pas... elle ne m'entend pas. Je suis orphelin dans la vie, tu n'es pas ma maman...

Escena 1. Parte 4 (16 réplicas):

R.88-101.1 = TO (14 réplicas).

- Texto añadido (+ 2 réplicas):

R.101.2: EL VIEJO.- Bebe tu té, Semíramis.

R.101.3: LA VIEJA.- Bebo mi té, pichoncito.

Escena 1. Parte 5 (23 réplicas):

- Rs.102-114 = TO (13 réplicas).

- Supresión Rs.115-118 (- 4 réplicas):

R.115: LA VIEILLE.- C'est un devoir sacré. Tu n'as pas le droit de taire ton message; il faut que tu le révèles aux hommes, ils l'attendent... l'univers n'attend plus que toi.

R.116: LE VIEUX.- Oui, oui, je dirai.

R.117: LA VIEILLE.- Es-tu bien décidé? Il faut.

R.118: LE VIEUX.- Bois ton thé.

- Rs.119-122.1 = TO (4 réplicas).

- Descomposición R.121 (+ 4 réplicas):

R.121: LA VIEILLE.- La facilité vient en commençant, comme la vie et la mort... il suffit d'être bien décidé. C'est en parlant qu'on trouve les idées, les mots, et puis nous, dans nos propres mots, la ville aussi, le jardin, on retrouve peut-être tout, on n'est plus orphelin.

R.121.1: VIEJO/A (Vieja).- La facilidad es como el comer y el rascar, que todo es empezar.

R.121.2: EL DIRECTOR (Viejo).- Como la vida y la muerte.

R.121.3: VIEJO/A (Vieja).- Basta con decidirse. Hablando es como se encuentran las ideas, las palabras, y luego a nosotros mismos, en nuestras propias palabras.

R.121.4: EL DIRECTOR (Viejo).- Y también se encuentra la ciudad, el jardín...

R.121.5: VIEJO/A (Vieja).- Tal vez se encuentra todo y se deja de ser huérfano.

- Repetición de R.122 (+ 2 réplicas):

R.122: LE VIEUX.- Ce n'est pas moi qui parlerai, j'ai engagé un orateur de métier, il parlera en mon nom, tu verras.

R.122.1: EL DIRECTOR (Viejo).- No seré yo quien hable. He contratado a un orador profesional, y él hablará en mi nombre. Ya lo verás.

R.122.2: EL DIRECTOR (Viejo).- No seré yo quien hable. He contratado a un orador profesional, y él hablará en mi nombre. Ya lo verás.

R.122.3: EL DIRECTOR (Viejo).- No seré yo quien hable. He contratado a un orador profesional, y él hablará en mi nombre. Ya lo verás.

Escena 1. Parte 6 (44 réplicas):

- Rs.123-132.1 = TO (10 réplicas).

- Texto añadido (+ 1 réplica):

R.132.2: LA VIEJA.- Bebo mi té pichoncito.

- Rs.133-135.1 = TO (3 réplicas).

- Geminación R.135.1 (+ 1 réplica):

R.135.2: VIEJO/A (Vieja).- Me siento tan orgullosa de ti...

- R.136.1 = TO (1 réplica).

- Geminación R.136.1 (+ 1 réplica):

R.136.2: VIEJO/A (Viejo).- La reunión se realizará dentro de unos instantes.

- R.137.1 = TO (1 réplica).

R.137: LA VIEILLE.- C'est donc vrai, ils vont venir, ce soir? Tu n'auras plus envie de pleurer, les savants et les propriétaires remplacent les papas et les mamans. (*Silence.*)

On ne pourrait pas ajourner la réunion? Ça ne va pas trop nous fatiguer?

- Geminación R.137.1 (+ 1 réplica):

R.137.2: VIEJO/A (Vieja).- Entonces, ¿es cierto que van a venir esta noche? Ya no te entrarán ganas de llorar, pues los sabios y los propietarios reemplazan a los papás y las mamás.

- Texto añadido R.137.3-137.4 (+ 2 réplicas):

R.137.3: EL VIEJO.- A los papás y las mamás.

R.137.4: VIEJO/A (Viejo).- A los papás y las mamás.

- Descomposición R.137 y geminación con una pequeña alteración (+ 2 réplicas):

R.137.5: VIEJO/A (Vieja).- ¿No se podría aplazar la reunión? ¿No nos va a **fatigar** demasiado?

R.137.6: VIEJO/A (Vieja).- ¿No se podría aplazar la reunión? ¿No nos va a **alegrar** demasiado?

- R.138.1 = TO (1 réplica).

- Geminación de Rs.138-143 con una pequeña alteración (+ 6 réplicas):

R.138: LE VIEUX.- Tu crois vraiment que ça pourrait nous fatiguer.

R.138.1: EL VIEJO.- ¿Crees de veras que eso podría **fatigarnos**?

R.138.2: VIEJO/A (Viejo).- Crees de veras que eso podría **fastidiarnos**?

- R.139.1 = TO (1 réplica).

R.139: LA VIEILLE.- Tu es un peu enrhumé.

R.139.1: LA VIEJA.- Estás un **poco** resfriado.

R.139.2: VIEJO/A (Vieja).- Eres un **copo** resfriado.

- R.140.1 = TO (1 réplica).

R.140: LE VIEUX.- Comment faire pour décommander?

R.140.1: EL VIEJO.- ¿Y cómo se podría **anular** la reunión?

R.140.2: VIEJO/A (Viejo).- ¿Y cómo se podría **coagular** la reunión?

- R.141.1 = TO (1 réplica).

R.141: LA VIEILLE.- Invitons-les un autre soir. Tu pourrais téléphoner.

R.141.1: LA VIEJA.- Invitémoslos para otra noche. **Podrías telefonar**.

R.141.2: VIEJO/A (Vieja).- Invitémoslos para otra noche. **Envíales un fax**.

- R.142.1 = TO (1 réplica).

R.142: LE VIEUX.- Mon dieu, je ne peux plus, il est trop tard. Ils doivent déjà être embarqués!

R.142.1: EL VIEJO.- ¡Dios mío, ya no puedo! Es demasiado tarde. ¿Ya se habrán **embarcado!**

R.142.2: VIEJO/A (Viejo).- ¡Dios mío, ya no puedo! Es demasiado tarde. ¡Ya se habrán **embroncado!**

- R.143.1 = TO (1 réplica).

R.143: LA VIEILLE.- Tu aurais dû être plus prudent.

R.143.1: LA VIEJA.- Debías haber sido más **prudente.**

R.143.2: VIEJO/A (Vieja).- Debías haber sido más **creyente.**

- Rs.144-152 = TO (9 réplicas).

Escena 2 (39 réplicas):

- Rs. 153-154 = TO (2 réplicas).

- Fusión: R.155 + R.157 (- 1 réplica).

- Rs.156, 158-161 = TO (5 réplicas).

- Supresión R.162 (-1 réplica):

R.162: LA VIEILLE, *à la même*: Trop aimable de votre part.

- Fusión: R.163 + R.164 (- 1 réplica).

- Rs.165-196.1 = TO (32 réplicas).

Escena 3 (34 réplicas):

- Descomposición R.196 (+ 1 réplica):

R.196: LE VIEUX, *se dépêchant, tout cassé, vers la porte à droite, tandis que la Vieille va vers la porte cachée, à gauche, se dépêchant mal, boitillant*: C'est une personne bien autoritaire. (*Il se dépêche, il ouvre la porte n°2; entrée du Colonel invisible; peut-être sera-t-il utile que l'on entende, discrètement, quelques sons de trompette, quelques notes du "Salut au colonel"; dès qu' il a ouvert la porte, apercevant le Colonel invisible, le Vieux se fige en un "garde-à-vous" respectueux.*) Ah!... mon Colonel! (*Il lève vaguement le bras en direction de son front, pour un salut qui ne se précise pas.*) Bonjour, mon Colonel... C'est un honneur étonnant pour moi... je... je... je ne m'attendais pas... bien que... pourtant... bref, je suis très fier de recevoir, dans ma demeure discrète, un héros de votre taille... (*Il serre la main invisible que lui tend le*

Colonel invisible et s'incline cérémonieusement, puis se redresse.) Sans fausse modestie, toutefois, je me permets de vous avouer que je ne me sens pas indigne de votre visite! Fier, oui... indigne, non!...

R.196.1 (que pertenece a la escena anterior): EL VIEJO.- Es una persona muy autoritaria.

R.196.2: EL VIEJO (*A un espectador*) ¡Ah... mi Coronel!... (*Hace un saludo militar. La Vieja cachea el coronel.*) Buenos días, mi coronel! Es un honor sorprendente para mí... Yo... yo... no esperaba... aunque... no obstante... En resumen, me enorgullezco de recibir en mis modestos aposentos a un héroe de su talla. (*Le estrecha la mano*) De todos modos, y sin falsa modestia, me permito confesarle que no me creo indigno de su visita. ¡Orgulloso, sí, pero no indigno!

- Rs. 197-200.1 = TO (4 réplicas).

- Descomposición R.200 (- 1 réplica):

R.200: LE VIEUX, *à la Vieille*: Compte les galons! (*Au Colonel:*) C'est mon épouse, Sémiramis. (*À la Vieille:*) Approche, que je te présente à mon Colonel. (*La Vieille s'approche, traînant d'une main la chaise, fait une révérence sans lâcher la chaise. Au Colonel:*) Ma femme. (*à la Vieille:*) Le Colonel.

R.200.1: EL VIEJO.- (*A la Vieja*) ¡Cuenta los galones! (*Al Coronel*) Es mi esposa, Semíramis. (*A la Vieja*) Acércate para que te presente el Coronel.

(Aquí entra el Viejo/a que se pega espalda con espalda contra la Vieja y hablará el que esté de frente al Coronel, mientras que el otro hará gestos grandilocuentes como si hablara – Se estudiará si los movimientos serán idénticos o arbitrarios – Trae la silla. El presentado es el Viejo/a)

R.200.2: EL VIEJO.- Mi esposa (*Al Viejo/a*) El Coronel.

- Rs. 201-203 = TO (3 réplicas).

- Fusión: R.204 + R.206 (- 1 réplica).

- Supresión R.205 (- 1 réplica):

R.205: LA VIEILLE, *au Colonel*: Asseyez-vous je vous en prie.

- Rs. 207-225.1 = TO (19 réplicas).

- Descomposición R.225 y R.226 (- 2 réplicas):

R.225: LA VIEILLE, *au Colonel*: Je vous connais depuis bien longtemps. Je n'aurais jamais cru cela de votre part. (*À la Dame, tandis que l'on entend des barques:*) Je n'aurais jamais cru cela de votre part. Nous avons notre dignité, un amour-propre personnel.

R.225.1: LA VIEJA (*Anciana*) (*Al coronel*) Le conozco a usted desde hace mucho tiempo. Nunca hubiera creído que fuese usted capaz de hacer esto.

(*Se oye ruido de barco.*)

R.225.2: LA VIEJA.- (*A la Dama*) Nunca le hubiera creído capaz de eso. Nosotros tenemos nuestra dignidad, un amor propio personal.

R.226: LE VIEUX, *d'une voix très chevrotante*: Je suis encore en mesure de porter les armes. (*coup de sonnette.*) Excusez-moi, je vais ouvrir. (*Il fait un faux mouvement, la chaise de la Dame invisible se renverse.*) Oh! Pardon.

R.226.1: EL VIEJO (*Anciano*) Todavía soy capaz de llevar armas.

(*suenan el timbre*)

R.226.2: EL VIEJO.- Disculpenme, voy a abrir. (*Tropieza con la Dama*) ¡Oh, perdón!

- Rs.227-229 = TO (3 réplicas).

Escena 4. Parte 1 (3 réplicas):

- R.230.1 = TO (1 réplica).

- Descomposición R.230 (+ 2 réplicas):

R.230: LE VIEUX, *se dirigeant vers la porte*: Il voulait me faire enrager. Je suis presque en colère. (*Il ouvre la porte.*) Oh! Madame, c'est vous! Je n'en crois pas mes yeux, et pourtant si... je ne m'y attendais plus du tout... vraiment c'est... Oh! madame, madame... j'ai pourtant bien pensé à vous, toute ma vie, toute la vie, madame, on vous appelait la Belle... c'est votre mari... on me l'a dit, assurément... vous n'avez pas changé du tout... oh! si, si, comme votre nez s'est allongé, comme il a gonflé... je ne m'en étais pas aperçu à première vue, mais je m'en aperçois... terriblement allongé... ah! quel dommage! Ce n'est tout de même pas exprès... comment cela est-il arrivé?...

petit à petit... excusez-moi, monsieur et cher ami, permettez-moi de vous appeler cher ami, j'ai connu votre femme bien avant vous... c'était la même, avec un nez tout différent... je vous félicite, monsieur, vous avez l'air de beaucoup vous aimer. (*La Vieille, par la porte n° 8, apparaît avec une chaise.*) Sémiramis, il y a deux personnes d'arrivées, il faut encore une chaise... (*La Vieille pose la chaise derrière les quatre autres, puis sort par la porte n° 8 pour rentrer par la porte n° 5, au bout de quelques instants, avec une autre chaise qu'elle posera à côté de celle qu'elle venait d'apporter. À ce moment, le Vieux sera arrivé avec ses deux invités près de la Vieille.*) Approchez, approchez, nous avons déjà du monde, je vais vous présenter... ainsi donc, madame... oh! Belle, Belle, mademoiselle Belle, ainsi on vous appelait... vous êtes courbée en deux... oh! monsieur, elle est bien belle encore quand même, sous ses lunettes, elle a encore ses jolis yeux; ses cheveux sont blancs, mais sous les blancs il y a les bruns, les bleus, j'en suis certain... approchez, approchez... qu'est-ce que c'est, monsieur, un cadeau, pour ma femme? (*À la Vieille qui vient d'arriver avec la chaise:*) Sémiramis, c'est la Belle, tu sais, la Belle... (*Au Colonel et à la première Dame invisible:*) C'est Mlle, pardon, Mme Belle, ne souriez pas... et son mari... (*À la Vieille:*) Une amie d'enfance, je t'en ai souvent parlé.. et son mari. (*De nouveau au Colonel et à la première Dame invisibles:*) Et son mari...

R 230.1: VIEJO/A (*A la mujer del público*) ¡Oh, señora, es usted! No puedo creer lo que ven mis ojos. Me he acordado mucho de usted durante toda mi vida; la llamaban “La Bella”... No ha cambiado usted en absoluto... ¡Oh, sí, cómo se ha alargado su nariz, cómo se ha hinchado! ¡Qué lástima! No ha sido intencionadamente. ¿Cómo ha sucedido eso? ¿Poco a poco? (*Coge un hombre del público y lo lleva del brazo*)... Discúlpeme, señor y querido amigo. Permítame que le llame querido amigo. Conocí a su esposa mucho antes que usted. Era la misma, con una nariz muy diferente... Le felicito, señor, pues ustedes parecen quererse mucho.

(*Aquí el Viejo y la Vieja se levantan y rápida y silenciosamente buscan las sillas que han quedado libres y las colocan en las posiciones indicadas posteriormente. Y esperan la llegada de los nuevos invitados.*)

R.230.2: VIEJO/A.- ¡Oh, bella, está usted encorvada!... Oh!, señor, ella está muy hermosa todavía; bajo sus zapatos sigue teniendo sus preciosos ojos; sus cabellos son blancos, pero bajo los blancos están los morenos, los azules, estoy seguro de eso. Pasen, pasen. (*Los hace pasar.*)

(*Aquí el Viejo/a se separa de los invitados, que serán recibidos por el Viejo y la Vieja.*)

R.230.3: EL VIEJO.- ¿Qué es esto, señor, un regalo para mi esposa? Semíramis, es la bella, ya sabes, la Bella. (*Al Coronel y a la primera Dama*) Es la señora Bella... y su marido... (*A la Vieja*) Es una amiga de la infancia, de la que te he hablado con frecuencia... y su marido. (*De nuevo al Coronel y a la primera Dama.*) Y su marido.

Escena IV. Parte 2 (26 réplicas):

- Rs. 231-241 = TO (11 réplicas).
- Descomposición R.240 (+ 1 réplica):
- R.240: LE VIEUX, *à la Belle*: Je suis très ému... Vous êtes bien vous, tout de même... Je vous aimais, il y a cent ans... Il y a en vous un tel changement... Je vous aimais, je vous aime...

R.240.1: EL VIEJO.- Estoy muy conmovido...

(R.241: LA VIEJA.- ¡Oh, señor, señor, señor!)

R.240.2: EL VIEJO.- Yo la amaba hace cien años... (*Se refugia en la falda de la Bella*).

- Supresión Rs. 242-244 (-3 réplicas):

R.242: LE VIEUX, *au colonel*: Je suis d'accord avec vous sur ce point.

R.243: LA VIEILLE, *au Photographeur*: Oh! Vraiment, monsieur, vraiment... (*À la première Dame:*) Merci de l'avoir accroché... Excusez-moi si je vous ai dérangée.

R.244: LE VIEUX, *presque pleurnichant, à la Belle*: Où sont les neiges d'antant?

- R.245 = TO (1 réplica).
- Supresión Rs. 246-248 (- 3 réplicas):

R.246: LE VIEUX, *indiquant du doigt la première Dame à la Belle*.- C'est une jeune amie... Elle est très douce...

R.247: LA VIEILLE, *indiquant du doigt le Colonel au Photographeur*.- Oui, il est colonel d'État à cheval... un camarade de mon mari... un subalterne, mon mari est maréchal...

R.248: LE VIEUX, *à la Belle*.- Vos oreilles n'ont pas toujours été pointues!... ma belle, vous en souvenez-vous?

- Rs.249-250.1 = TO (2 répliques).

- Descomposición R.250(+ 6 répliques):

R.250: LE VIEUX, *à la Belle, très romantique*.- De notre temps, la lune était un astre vivant, ah! Oui, oui, si on avait osé, nous étions des enfants. Voulez-vous que nous rattrapions le temps perdu... peut-on encore? Peut-on encore? Ah! Non, non, on ne peut plus. Le temps est passé aussi vite que le train. Il a tracé des rails sur la peau. Vous croyez que la chirurgie esthétique peut faire des miracles? (*Au Colonel:*) Je suis militaire, et vous aussi, les militaires sont toujours jeunes, les maréchaux sont comme des dieux... (*À la Belle:*) Il en devrait être ainsi... hélas! hélas! Nous avons tout perdu. Nous aurions pu être si heureux, je vous le dis; nous aurions pu, nous aurions pu; peut-être, des fleurs poussent sous la neige!...

R.250.1: EL VIEJO (*A la Bella. Perdiéndose entre el público.*) Ah, sí, sí, si nos hubiésemos atrevido! Pero eramos unos niños. ¿Quiere que recuperemos el tiempo perdido?

(*Desde afuera el Viejo/a y el Director dicen algunos parlamentos del Viejo.*)

R.250.2: VIEJO/A.- ¿Se puede todavía?

R.250.3: EL DIRECTOR.- ¿Se puede todavía?

R.250.4: EL VIEJO.- ¡Ah, no, ya no se puede! El tiempo ha pasado tan rápidamente como el tren. Ha trazado rieles en la piel.

R.250.5: VIEJO/A.- ¿Cree usted que la cirugía estética puede hacer milagros?

R.250.6: EL DIRECTOR.- Soy militar, y usted también. Los militares son siempre jóvenes y los mariscales son como dioses.

R.250.7: EL VIEJO (*a la Bella*) Así debería ser, pero habríamos podido ser tan dichosos.

- Supresión Rs. 251-255 y 258 (- 6 réplicas):

R.251: LA VIEILLE, *au Photographeur*.- Flatteur! Coquin! Ah! Ah! Je fais plus jeune que mon âge? Vous êtes un petit apache! Vous êtes excitant.

R.252: LE VIEUX, *à la Belle*: Voulez-vous être mon Yseult et moi votre Tristan? La beauté est dans les coeurs... Comprenez-vous? On aurait eu la joie en partage, la beauté, l'éternité... l'éternité... Pourquoi n'avons-nous pas osé? Nous n'avons pas assez voulu... Nous avons tout perdu, perdu, perdu.

R.253: La Vieille, *au Photographeur*: Oh non, oh! Non, oh! Là, là, vous me donnez des frissons. Vous aussi, vous êtes chatouillé! Chatouilleux ou chatouilleur? J'ai un peu honte... (*Elle rit*) Aimez-vous mon jupon? Préférez-vous cette jupe?

R.254: LE VIEUX, *à la Belle*: Une pauvre vie de maréchal des logis!

R.255: LA VIEILLE, *tourne la tête vers la première Dame invisible*: Pour préparer des crêpes de Chine? Un oeuf de boeuf, une heure de beurre, du sucre gastrique. (*Au Photographeur*.) Vous avez des doigts adroits, ah... tout de mê-ê-ê-me!... oh-oh-oh-oh.

R.258: LE VIEUX, *à la Belle*.- C'est bien ce qui m'a sauvé: la vie intérieure, un intérieur calme, l'austérité, mes recherches scientifiques, la philosophie, mon message...

- R.256.1, R.257 y R.259 = TO (3 réplicas).

- Texto añadido (+ 2 réplicas):

R.256.2: VIEJO/A.- La verdad está donde se la encuentra.

R.256.3: EL DIRECTOR.- La verdad está donde se la encuentra..

(*Viejo/a y Director se anulan.*)

- Supresión Rs.260-261 (- 2 réplicas):

R.260: LE VIEUX, *à la Belle*.- ... des préoccupations d'un ordre supérieur...

R.261: LE VIEUX et LA VIEILLE, *au Photographeur et à la Belle*.- Asseyez-vous, asseyez-vous.

Escena 4. Parte 3. (36 réplicas):

- Rs. 262-291.1 = TO (30 réplicas).

- Texto añadido (+ 6 réplicas):

R. 291.2: EL VIEJO, LA VIEJA Y VIEJO/A (*neutro*).- Viene gente, todavía más gente.

R.291.3: EL VIEJO, LA VIEJA Y VIEJO/A (*irónica*).- Me había parecido oír las barcas...

R.291.4: EL VIEJO Y LA VIEJA (*neutro*).- Viene gente, todavía más gente.

R.291.5: EL VIEJO Y LA VIEJA (*irónica*).- Me había parecido oír las barcas...

R.291.6: EL VIEJO (*neutro*).- Viene gente, todavía más gente.

R.291.7: LA VIEJA (*irónica*).- Me había parecido oír las barcas...

Escena 5. Parte 1 (21 réplicas):

- Rs. 292, 296-301.1 y Rs.305- 306 = TO (9 réplicas).

- Supresión R.293 (- 1 réplica):

R.293: LA VIEILLE, *aux personnages invisibles qui sont déjà là*: Levez-vous, s'il vous plaît, un instant. L'Orateur doit bientôt venir. Il faut préparer la salle pour la conférence. (*La Vieille arrange les chaises, les dossiers tournés vers la salle.*) Donnez-moi un coup de main. Merci.

- Fusión: R.294 + R.295 (- 1 réplica).

- Descomposición R.301 (+ 11 réplicas):

R.301: LE VIEUX.- Asseyez-vous, asseyez-vous, les dames avec les dames, les messieurs avec les messieurs, ou le contraire, si vous voulez... Nous n'avons pas de chaises plus belles... C'est plutôt improvisé... excusez... prenez celle du milieu... voulez-vous un stylo?... téléphonez à Maillot, vous aurez Monique... Claude c'est providence... Je n'ai pas la radio... Je reçois tous les journaux... ça dépend d'un tas de choses; j'administre ces logis, mais je n'ai pas de personnel... il faut faire des économies... pas d'interview, je vous en prie, pour le moment... après, on verra... vous allez avoir tout de suite une place assise... mais qu'est-ce qu'elle fait?... (*La Vieille apparaît par la porte n° 8 avec une chaise.*) Plus vite, Sémiramis....

R.301.1: EL VIEJO.- Siéntese, siéntese, las damas con las damas y los caballeros con los caballeros... o al contrario, si lo desean...

R.301.2: LA VIEJA.- No tenemos sillas mejores... Todo es un poco improvisado...
Disculpen...

R.301.3: VIEJO/a (Viejo).- Telefonee a Maillot y hablará con Mónica....

R.301.4: EL DIRECTOR (Vieja).- Claudio es providencial...

R.301.5: EL VIEJO.- No tengo radio...

R.301.6: LA VIEJA.- Recibo todos los diarios...

R.301.7: VIEJO/A (Viejo).- Eso depende de un montón de cosas...

R.301.8: EL DIRECTOR (Vieja).- Administro esta casa, pero no cuento con personal...

R.301.9: EL VIEJO.- Hay que hacer economías...

R.301.10: LA VIEJA.- Nada de entrevistas por el momento, se lo ruego... Más tarde, ya veremos...

(El Viejo y la Vieja son ancianos.)

R.301.11: EL VIEJO.- ¡Más sillas!

R.301.12: LA VIEJA.- ¡Más sillas!

- Supresión Rs. 302-304 (- 3 réplicas):

R. 302: LA VIEILLE.- Je fais de mon mieux... Qui sont-ils tous ces gens-là?

R.303: LE VIEUX.- Je t'expliquerai plus tard.

R.304: LA VIEILLE.- Et celle-là? Celle-là, mon chou?

- Texto añadido R.305.2 (+ 1 réplica) y adaptación de R.305:

R.305: LE VIEUX.- Ne t'en fais pas... *(Au Colonel:)* Mon Colonel, le journalisme est un métier qui ressemble à celui du guerrier... *(à la Vieille:)* Occupe-toi un peu des dames, ma chérie... *(On sonne. Le Vieux se précipite vers la porte n° 8.)* Attendez, un instant... *(À la Vieille:)* Des chaises!

R.305.1: VIEJO/A- ¡Más sillas!

R.305.2: EL DIRECTOR.- ¡Más sillas!

- Supresión Rs. 307-315: (-9 réplicas):

R.307: LE VIEUX, *caché*: Entrez... entrez... entrez... entrez... *(Il réapparaît, traînant derrière lui une quantité de personnes invisibles dont un tout petit enfant qu'il tient par*

la main.) On ne vient pas avec des petits enfants à une conférence scientifique... Il va s'ennuyer le pauvre petit... s'il se met à crier ou à pisser sur les robes des dames, cela va en faire du joli! (*Il les conduit au milieu de la scène. La Vieille arrive avec deux chaises.*) Je vous présente ma femme. Sémiramis, ce sont leurs enfants.

R. 308: LA VIEILLE.- Messieurs, mesdames... oh! qu'ils sont gentils!

R.310: LA VIEILLE.- Qu'il est mignon... mignon... mignon!

R.311: LE VIEUX.- Pas assez de chaises.

R.312: LA VIEILLE.- Ah! la la la la...

Elle sort chercher une autre chaise, elle utilisera maintenant pour entrer et sortir les portes n° 2 et 3 à droite.

R.313: LE VIEUX.- Prenez le petit sur vos genoux... Les deux jumeaux pourront s'asseoir sur une même chaise. Attention, elles ne sont pas solides... ce sont les chaises de la maison, elles appartiennent au propriétaire. Oui, mes enfants, il nous disputerait, il est méchant... il voudrait qu'on les lui achète, elles n'en valent pas la peine. (*La Vieille arrive le plus vite qu'elle peut avec une chaise.*) Vous ne vous connaissez pas tous... vous vous voyez pour la première fois... vous vous connaissiez tous de nom... (*À la Vieille:*) Sémiramis, aide-moi à faire les présentations...

R.314: LA VIEILLE.- Qui sont tous ces gens-là... Je vous présente, permettez, je vous présente... mais qui sont-ils?

R.315: LE VIEUX.- Permettez-moi de vous présenter... que je vous présente... que je vous la présente... Monsieur, madame, mademoiselle... Monsieur... Madame... Madame... Monsieur...

Escena 5. Parte 2 (5 réplicas):

- Rs. 316-318 = TO (3 réplicas).

- Supresión Rs. 319-323 (- 5 réplicas):

R.319: LA VIEILLE.- Pardon... pardon... quoi... ben... pardon... pardon...

R.320: LE VIEUX.- Messieurs, entrez... Mesdames... entrez... c'est madame... permettez... oui...

R.321: LA VIEILLE, *avec des chaises*: Là... là... ils sont trop... Ils sont vraiment trop, trop,... trop nombreux, ah! la la la la...

R.322: LE VIEUX.- Cette table nous gêne. *(Il déplace, ou plutôt il esquisse le mouvement de déplacer une table, de manière à ne pas ralentir, aidé par la Vieille.)* Il n'y a guère de place, ici, excusez-nous...

R.323: LA VIEILLE, *en esquissant le geste de débarasser la table, au Vieux.*- As-tu mis ton tricot?

- R.324.1 = TO (1 réplique).

- Texto añadido (R.324.2, + 1 réplique) y adaptación R.324:

R. 324: LE VIEUX.- Du monde! Des chaises! Du monde! Des chaises! Entrez, entrez messieurs-dames... Sémiramis, plus vite... On te donnera bien un coup de main...

R.324.1: VIEJO/A.- ¡Más gente!

R.324.2: EL DIRECTOR.- ¡Más gente!

- Supresión Rs. 325-335 y R.337:

R.325: LA VIEILLE.- Pardon... pardon... bonjour, madame...Madame... Monsieur... Monsieur... oui, oui, les chaises...

R.326: LE VIEUX, *tandis que l'on sonne de plus en plus fort et que l'on entend le bruit des barques heurtant le quai tout près, et de plus en plus fréquemment, s'empêtrant dans les chaises, n'a presque pas le temps d'aller d'une porte à l'autre, tellement les sonneries se succèdent vite:* Oui, tout de suite... as-tu mis ton tricot? oui, oui... tout de suite, patience, oui, oui,... patience...

R.327: LA VIEILLE.- Ton tricot? Mon tricot?... pardon, pardon.

R.328: LE VIEUX.- Par ici, messieurs-dames, je vous demande... je vous de.. pardon... mande... entrez, entrez... vais conduire... là, les places... chère amie... pas par là... attention... vous mon amie?...

R.329: LE VIEUX.- Je vais vous placer... patience... Sémiramis, bon sang...

R.330: LA VIEILLE, *un grand geste; les mains vides.*- Il n'y a plus de chaises, mon chou. *(Puis brusquement, elle se mettra à vendre des programmes invisibles dans la salle pleine, aux portes fermées.)* Le programme, demandez le programme, le programme de la soirée, demandez le programme!

R.331: LE VIEUX.- Du calme, messieurs, mesdames, on va s'occuper de vous... Chacun son tour, par ordre d'arrivée... Vous aurez de la place. On s'arrangera.

R.332: LA VIEILLE.- Demandez le programme! Attendez donc un peu, madame, je ne peux pas servir tout le monde à la fois, je n'ai pas trente-trois mains, je ne suis pas une vache... Monsieur, ayez, je vous prie, l'amabilité de passer le programme à votre voisine, merci... ma monnaie, ma monnaie...

R.333: LE VIEUX.- Puisque je vous dis qu'on va vous placer! Ne vous énervez pas! Par ici, c'est par ici, là, attention... oh, cher ami... chers amis...

R.334: LA VIEILLE.- ... Programme... mandez gramme... gramme...

R.335: LE VIEUX.- Oui, mon cher, elle est là, plus bas, elle vend les programmes... il n'y a pas de sots métiers... c'est elle... vous la voyez?... vous avez une place dans la deuxième rangée... à droite... non, à gauche... c'est ça!...

R.337: LE VIEUX.- Que voulez-vous que j'y fasse? Je fais de mon mieux! (*À des invisibles assis.*) Poussez-vous un petit peu, s'il vous plaît... encore une petite place, elle sera pour vous, madame... approchez. (*Il monte sur l'estrade, obligé par la poussée de la foule.*) Mesdames, messieurs, veuillez nous excuser, il n'y a plus de places assises...

Escena 5. Parte 3:

(*El Viejo, la Vieja, el Viejo/a y el Director traen a todo el público. Dicen cualquier cosa, no hay texto definido. El Director no cesa de tocar el timbre hasta después de que ha llegado todo el público. Desorden y caos.*)

Escena 6. Parte 1 (1 réplica):

- Fusión de Rs. 336, 338 y 340: (- 2 réplicas).
- R.336 = TO (1 réplica).
- Supresión R.339 (-1 réplica):

R.339: LE VIEUX, *sur l'estrade, debout, très animé; il est bousculé, descend de l'estrade, remonte, redescend, heurte un visage, est heurté par un coude, dit.-* Pardon... mille excuses... faites attention...

Escena 6. Parte 2 (11 réplicas):

- Rs. 341, 350-358.1 = TO (10 réplicas).
- Supresión de Rs. 342-349: (- 8 réplicas).

R.342: LA VIEILLE, *au Vieux, presque criant*.- Qui sont tous ces gens-là, mon chou? Qu'est-ce qu'ils viennent faire ici?

R.343: LE VIEUX.- Dégagez, messieurs-dames. Les personnes qui n'ont pas de places assises doivent, pour la commodité de tous, se mettre debout, contre le mur, là, sur la droite ou la gauche... vous entendrez tout, vous verrez tout, ne craignez rien, toutes les places sont bonnes!

R.344: LE VIEUX, *faisant le mouvement indiqué* Ne poussez pas, ne poussez pas.

R.345: LA VIEILLE, *même jeu*: Ne poussez pas, ne poussez pas.

R.346: LE VIEUX, *même jeu*: Poussez pas, ne poussez pas.

R.347: LA VIEILLE, *même jeu*: Ne poussez pas, messieurs-dames, ne poussez pas.

R.348: LE VIEUX, *même jeu*: Du calme... doucement... du calme... qu'est-ce que...

R.349: LA VIEILLE, *même jeu*: Vous n'êtes pourtant pas des sauvages, tout de même.

- Texto añadido: R.348.2 (+ 1 réplica)

R.348.1: LA VIEJA.- Está bien, gracias... ¡Qué mal tiempo!... ¡Qué hermoso día!...
(*Aparte*) Sin embargo, tengo miedo... ¿Qué hago yo aquí? (*Gritando*) ¡Pichoncito!
¡Pichoncito!

R.348.2: EL VIEJO.- ¡Semíramis! ¡Semíramis!

(*Viejo y Vieja se quedan medio llorando apartados y separados.*)

Escena 6. Parte 3 (30 réplicas):

- Rs. 359, 362.1, 363-364, 367-370, 375-380, 383-397 = TO.
- Supresión: Rs.360-361 (-2 réplicas).

R. 360: LA VIEILLE.- Mon chou! (*Puis accaparée par des amis:*) Oui, mon mari est là, c'est lui qui organise... là-bas... oh! Vous n'y arriverez pas... il faudrait pouvoir traverser, il est avec des amis...

R.361: LE VIEUX.- Certainement pas... je l'ai toujours dit... la logique pure, ça n'existe pas... c'est de l'imitation...

- Descomposición R.362 (+ 1 réplica):

R.362: LA VIEILLE.- Voyez-vous, il y a des gens heureux. Le matin, ils prennent leur petit déjeuner en avion, à midi, ils déjeunent en chemin de fer, le soir, ils dînent en paquebot. Ils dorment la nuit dans des camions qui roulent, roulent, roulent...

R.362.1: EL DIRECTOR.- Es lo que yo digo, oiga, que hay personas afortunadas. Por la mañana desayunan en avión, al mediodía almuerzan en el tren...

R.362.2: VIEJO/A.- ... y por la noche cenan en un barco. Durante la noche duermen en camiones que ruedan, ruedan, ruedan...

- Supresión Rs.365-366, 371-374, y 381-382:: (- 8 réplicas).

R.365: LE VIEUX.- Vos compatriotes me le demandent.

R.366: LA VIEILLE.- Certainement... racontez-moi tout.

R.371: LE VIEUX.- je me réveille quelquefois au milieu du silence absolu. C'est la sphère. Il n'y manque rien. Il faut faire attention cependant. Sa forme peut disparaître subitement. Il y a des trous par où elle s'échappe.

R.372: LA VIEILLE.- Des revenants, voyons, des fantômes, des riens du tout... Mon mari exerce des fonctions très importantes, sublimes.

R.373: LE VIEUX.- Excusez-moi... Ce n'est pas du tout mon avis!... Je vous ferai connaître à temps mon opinion à ce sujet... Je ne dirai rien pour le moment!... C'est l'Orateur, celui que nous attendons, c'est lui qui vous dira, qui répondra pour moi, tout ce qui nous tient à coeur... Il vous expliquera tout... quand?... lorsque le moment sera venu... le moment viendra bientôt...

R.374: LA VIEILLE, *de son côté à ses amis*: Le plus tôt sera le mieux... Bien entendu... (*À part:*) Ils ne vont plus nous laisser tranquilles. Qu'ils s'en aillent!... Mon pauvre chou où est-il; je ne l'aperçois plus...

R.381: LE VIEUX.- Beaucoup souffert, beaucoup appris.

R.382: LA VIEILLE, *comme l'écho*: Beaucoup souffert, beaucoup appris.

Escena 7. Parte 1 (65 réplicas):

- Rs.398-403.1, 404-406, 408-409, 432, 434, 437-438, 440-448.1, 450-452.1, 455.1, 456.1, 457-458.1, 462.1, 471-485.1 y 486-487 = TO (49 réplicas).

- Geminación R.403 (+ 1 réplica):

R.403.1: LA VIEJA.- Un sueño maravilloso... maravilloso...

R.403.2: VIEJO/A.- Un sueño maravilloso... maravilloso...

- Supresión Rs. 407, 410-431.433. 435-436, 439 (- 27 réplicas):

R.407: LA VIEILLE, *toujours faisant écho*: Votre plus fidèle serviteur, Majesté!

R.410: LE VIEUX, *se tordant les mains*: Me voyez-vous. Répondez, Sire!... Ah, je vous aperçois, je viens d'apercevoir la figure auguste de Votre Majesté... Votre front divin... Je l'ai aperçu, oui, malgré l'écran des courtisans...

R.411: LA VIEILLE.- Malgré les courtisans... nous sommes-là, Majesté.

R.412: LE VIEUX.- Majesté! Majesté! Ne laissez pas, mesdames, messieurs, Sa Majesté debout... vous voyez ma Majesté, je suis vraiment le seul à avoir soin de vous, de votre santé, je suis le plus fidèle de vos sujets.

R.413: LA VIEILLE, *écho*: Les plus fidèles sujets de votre Majesté!

R.414: LE VIEUX.- Laissez-moi donc passer, mesdames et messieurs.. comment faire pour me frayer un passage dans cette cohue... il faut que j'aille présenter mes très humbles respects à Sa Majesté l'Empereur... laissez-moi passer...

R.415: LA VIEILLE, *écho*: Laissez-le passer... laissez-le passer... passer... passer... asser...

R.416: LE VIEUX.- Laissez-moi passer, laissez-moi donc passer. (*Désespéré:*) Ah! Arriverai-je jamais jusqu'à lui?

R.417: LA VIEILLE, *écho*: À lui... à lui...

R.418: LE VIEUX.- Pourtant, mon coeur et tout mon être sont à ses pieds, la foule des courtisans l'entoure, ah! ah! Ils veulent m'empêcher d'arriver jusqu'à lui... Ils se doutent bien eux tous que... oh! Je m'entends, je m'entends... Les intrigues de la cour, je connais ça... On veut me séparer de Votre Majesté!

R.419: LA VIEILLE.- Calme-toi, mon chou... Sa Majesté te voit, te regarde... Sa Majesté m'a fait un clin d'oeil... Sa Majesté est avec nous!...

R.420: LE VIEUX.- Qu'on donne à l'Empereur la meilleure place... près de l'estrade... qu'il entende tout ce que dira l'Orateur.

R.421: LA VIEILLE, *se hissant sur son escabeau, sur la pointe des pieds, soulevant son menton le plus haut qu'elle peut, pour mieux voir*: On s'occupe de l'Empereur enfin.

R.422: LE VIEUX.- Le ciel soit loué. (*À l'Empereur:*) Sire... que Votre Majesté ait confiance. C'est un ami, mon représentant, qui est auprès de Votre Majesté. (*Sur la pointe des pieds debout sur un escabeau.*) Messieurs, mesdames, mesdemoiselles, mes petits enfants, je vous implore...

R.423: LA VIEILLE, *écho*: Plore... plore...

R.424: LE VIEUX: ... Je voudrais voir... écartez-vous... je voudrais... le regard céleste, le respectable visage, la couronne, l'auréole de Sa Majesté... Sire, daignez tourner votre illustre face de mon côté, vers notre serviteur humble... si humble... oh! j'aperçois nettement cette fois... j'aperçois...

R.425: LA VIEILLE, *écho*.- Il aperçoit cette fois... il aperçoit... perçoit... çoit...

R.426: LE VIEUX.- Je suis au comble de la joie... je n'ai pas de parole pour exprimer la démesure de ma gratitude... dans mon modeste logis, oh! Majesté! Oh! Soleil!... ici... ici... dans ce logis où je suis, il est vrai, le maréchal... mais dans la hiérarchie de votre armée, je ne suis qu'un simple maréchal des logis...

R.427: LA VIEILLE, *écho*: Maréchal des logis...

R.428: LE VIEUX.- J'en suis fier... fier et humble, à la fois... comme il se doit... hélas! certes, je suis maréchal, j'aurais pu être à la cour impériale, je ne surveille ici qu'une petite cour... Majesté... je... Majesté, j'ai du mal à m'exprimer... j'aurais pu avoir... beaucoup de choses, pas mal de biens si j'avais su, si j'avais voulu, si je... si nous... Majesté, excusez mon émotion...

R.429: LA VIEILLE.- À la troisième personne!

R.430: LE VIEUX, *pleurnichant*: Que votre majesté daigne m'excuser! Vous êtes donc venu... on n'espérait plus... on aurait pu ne pas être là... oh! Sauveur, dans ma vie, j'ai été humilié...

R.431: LA VIEILLE, *écho, sanglotant*:... milié... milié...

R.435: LA VIEILLE, *écho*: ... mains qui se tendaient... tendaient... aient...

R.436: LE VIEUX.- On a toujours eu de bonnes raisons de me haïr, de mauvaises raisons de m'aimer...

R.439: LA VIEILLE, *écho*: Amis... trahi... trahi..

- Descomposición R.448 (+ 3 réplicas):

R.448: LE VIEUX.- Pour oublier, Majesté, j'ai voulu faire du sport... de l'alpinisme... on m'a tiré par les pieds pour me faire glisser... J'ai voulu monter des escaliers, on m'a pourri les marches... Je me suis effondré... J'ai voulu voyager, on m'a refusé le passeport... J'ai voulu traverser la rivière, on m'a coupé les ponts...

R.448.1: EL VIEJO.- Para olvidar, Majestad, quise hacer deporte... alpinismo... Me tiraron de los pies para hacerme caer...

R.448.2: VIEJO/a.- ...Quise subir escaleras y me pudrieron los escalones... me hundí...

R.448.3: LA VIEJA.- ...Quise viajar y me negaron el pasaporte...

R.448.4: EL VIEJO.- ...Quise cruzar el río y me cortaron los puentes.

- Descomposición R.452 (+ 2 réplicas):

R.452: LE VIEUX.- D'autre part on n'a jamais voulu me prendre en considération... on ne m'a jamais envoyé les cartes d'invitation... Pourtant moi, écoutez, je vous le dis, moi seul aurais pu sauver l'humanité, qui est bien malade. Votre Majesté s'en rend compte comme moi... ou, du moins, j'aurais pu lui épargner les maux dont elle a tant souffert ce dernier quart de siècle, si j'avais eu l'occasion de communiquer mon message; je ne désespère pas de la sauver, il est encore temps, j'ai le plan... hélas, je m'exprime difficilement...

R.452.1: EL VIEJO.- Por otra parte, nunca han querido tomarme en consideración, nunca me han enviado tarjetas de invitación...

R.452.2: VIEJO/A.- ...Sin embargo, yo os lo aseguro, sólo yo habría podido salvar a la humanidad, que está muy enferma.

R.452.3: LA VIEJA.- ...Vuestra Majestad se da cuenta de ello como yo... O por lo menos habría podido evitarle los males de que tanto ha sufrido durante estos últimos tres cuartos de siglo, si hubiese tenido ocasión de comunicar mi mensaje. (*Abofetea al Emperador y éste la tira al suelo.*)

- Texto añadido y adaptación: Rs. 455.2 y 456.2 (+ 2 réplicas).

R.455: LA VIEILLE, *sanglotant*.- À vos genoux, Sire, nous nous jetons à vos genoux, à vos pieds, à vos orteils...

R.455.1: LA VIEJA.- Sin embargo, nos arrodillamos, señor, nos arrodillamos a vuestros pies, a vuestros dedos de los pies. ¡Todos arrodíllense!

R.455.2: EL VIEJO.- Arrodíllense.

(*Hacen que todos se arrodillen.*)

R.456: LE VIEUX,. J'ai eu la gale. Mon patron m'a mis à la porte parce que je ne faisais pas la révérence à son bébé, à son cheval. J'ai reçu des coups de pied au cul, mais tout cela, Sire, n'a plus aucune importance... puisque... Sire... Majesté... regardez... je suis là... là...

R.456.1: VIEJO/A, (*Tono religioso*) Tuve sarna. Mi patrón me despidió porque no hacía la reverencia a su bebé, a su caballo...

R.456.2: EL VIEJO Y LA VIEJA.- Caballo, caballo, caballo... (*Animan al público a que repita con ellos*).

- Supresión: Rs.453-454 (- 2 réplicas).

R.453: LA VIEILLE, *par-dessus les têtes invisibles*.- L'Orateur sera là, il parlera pour toi. Sa Majesté est là... ainsi on écoutera, tu n'as plus à t'inquiéter, tu as tous les atouts, ça a changé, ça a changé...

R.454: LE VIEUX.- Que Votre Majesté me pardonne... elle a bien d'autres soucis... j'ai été humilié... Mesdames et messieurs, écartez-vous un tout petit peu, ne me cachez pas complètement le nez de Sa Majesté, je veux voir briller les diamants de la couronne impériale... Mais si Votre Majesté a daigné venir sous mon toit misérable, c'est bien parce qu'elle condescend à prendre en considération ma pauvre personne. Quelle extraordinaire compensation, Majesté, si matériellement je me hausse sur la pointe des pieds, ce n'est pas par orgueil, ce n'est que pour vous contempler!... moralement je me jette à vos genoux...

- Descomposición R.456: (+ 2 réplicas).

R.456: LE VIEUX.- J'ai eu la gale. Mon patron m'a mis à la porte parce que je ne faisais pas la révérence à son bébé, à son cheval. J'ai reçu des coups de pied au cul, mais tout cela, Sire, n'a plus aucune importance... puisque... Sire... Majesté... regardez... je suis là... là...

R.456.1: VIEJO/A.- (*Tono religioso*) Tuve sarna. Mi patrón me despidió porque no hacía la reverencia a su bebé, a su caballo...

R.456.3: VIEJO/A.- Me dieron muchos puntapiés en el culo...

R.456.5: VIEJO/A.- Pero todo eso, Señor, ya no tiene importancia alguna, porque... Majestad... mirad... estoy aquí... aquí...

- Texto añadido R.456.4 y 458.2-458.3 (+ 3 réplicas):

(R.456.3: VIEJO/A.- Me dieron muchos puntapiés en el culo...)

R.456.4: EL VIEJO Y LA VIEJA.- Culo, culo, culo...

R.458: LE VIEUX.- Puisque Votre Majesté est là... puisque Votre Majesté prendra en considération mon message... Mais l'Orateur devrait être là... Il fait attendre Sa Majesté...

R.458.1: VIEJO/A, (*Sigue hablando como un cura.*) Porque Vuestra Majestad está presente, porque Vuestra Majestad tomará en consideración mi mensaje...

R.458.2: EL VIEJO Y LA VIEJA.- Aje, aje, aje...

R.458.3: VIEJO/A, (*Sereno*) Pueden sentarse todos.

- Descomposición R.458: (+ 1 réplica).

R.458.4: EL VIEJO.- Pero el Orador debía estar aquí ya. Está haciendo esperar a Su Majestad.

- Supresión: Rs. 459-461 y 463-470 (- 11 réplicas).

R.459: LA VIEILLE.- Que Sa Majesté l'excuse. Il doit venir. Il sera là dans un instant. On nous a téléphoné.

R.460: LE VIEUX.- Sa Majesté est bien bonne. Sa Majesté ne partira pas comme ça sans avoir tout écouté, tout entendu.

R.461: LA VIEILLE, *écho*.- Tout entendu... entendu... tout écouté...

R.463: LA VIEILLE.- Un peu de patience, Sire, je vous en supplie... il doit venir... Il doit venir à l'instant.

R.464: LE VIEUX, *pour que l'Empereur ne s'impatiente pas*: Majesté, écoutez, j'ai eu la révélation, il y a longtemps... j'avais quarante ans... je dis ça aussi pour vous, messieurs-dames... un soir, après le repas, comme de coutume, avant d'aller au lit, je m'assis sur les genoux de mon père... mes moustaches étaient plus grosses que les siennes et plus pointues... ma poitrine plus velue... mes cheveux grisonnants déjà, les siens étaient encore bruns... Il y avait des invités, des grandes personnes, à table, qui se mirent à rire, rire.

R.465: LA VIEILLE, *écho*: Rire... rire...

R.466: LE VIEUX.- “Je ne plaisante pas, leur dis-je. J'aime bien mon papa.” On me répondit: “Il est minuit, un gosse ne se couche pas si tard. Si vous ne faites pas encore dodo c'est que vous n'êtes plus un marmot.” Je ne les aurais quand même pas crus s'ils ne m'avaient pas dit vous...

R.467: LA VIEILLE, *écho*: Vous.

R.468: LE VIEUX.- Au lieu de tu...

R.469: LA VIEILLE, *écho*: Tu...

R.470: LE VIEUX.- “Pourtant, pensais-je, je ne suis pas marié. Je suis donc encore enfant.” On me maria à l'instant même, rien que pour me prouver le contraire... Heureusement, ma femme m'a tenu lieu de père et de mère...

- Texto añadido y adaptación: R.462.2 (+ 1 réplica).

R.462: LE VIEUX.- C'est lui qui va parler en mon nom... Moi, je ne peux pas... je n'ai pas de talent... lui il a tous les papiers, tous les documents...

R.462.1: VIEJO/A.- Él tiene todos los papeles, todos los documentos.

R.462.2: LA VIEJA Y EL VIEJO.- Él tiene todos los documentos.

- Geminación: (+ 1 réplica: R.485.2).

En el texto original (Rs.483-485), “Il vient, il est là” se repite en tres réplicas.

En esta versión, “Viene, está ahí” se repite en cuatro réplicas (Rs. 483-485.2).

Escena 8. Parte 1 (27 réplicas):

- Supresión: Rs. 488, 499, 505, 507, 515-517, 520-521 (- 9 réplicas).

R.488: LE VIEUX.- Le voilà!

R.499: LA VIEILLE, *écho*.- Vous remercier.

R.505: LA VIEILLE, *écho*.- ...murs...

R.507: LA VIEILLE, *écho*.- ...ssieurs-dames...

R.515: LA VIEILLE, *écho*.- grammes...

R.516: LE VIEUX.- ... mon épouse, ma compagne... Sémiramis!...

R.517: LA VIEILLE, *écho*: ... pouse... pagne... miss... (*À part:*) Mon chou, il n’oublie jamais de me citer.

R.520: LE VIEUX, *dans un silence total*: ... Un peu de silence... Majesté...

R.521: LA VIEILLE, *écho*: ... ajusté... ajusté...

- Rs.489-495.1, 496-498, 500-504, 506,508-511, 512-514, 518-519 = TO (25 réplicas).

- Texto añadido: R.495.2, 510.2 (+ 2 réplicas).

R.495: LA VIEILLE, *écho*: Aucun homme ne peut espérer plus.

R.495.1: LA VIEJA.- Ningún hombre puede esperar más.

R.495.2: VIEJO/A (Vieja).- Ningún hombre, ningún hombre.

R.510: LE VIEUX.- ... qui fit le fauteuil dans lequel s’enfonce mollement Votre Majesté, ce qui ne l’empêche pas cependant de conserver un esprit dur et ferme... Merci encore à tous les techniciens, machinistes, électrocutiens...

R.510.1: VIEJO/A.- ...que hizo el sillón en el que se hunde blandamente Vuestra Majestad, lo que no le impide conservar un ánimo duro y firme. Gracias también a todos los técnicos, maquinistas, electrocutadores...

R.510.2: EL VIEJO Y LA VIEJA.- Bulla... bulla... bulla...

- Fusión: Rs.511 y 512 (- 1 réplica).

Escena 8. Parte 2 (19 réplicas):

- Supresión: Rs. 526-527, 529-531 (- 5 réplicas).

R.526: LE VIEUX.- Hélas!... hélas!...

R.527: LA VIEILLE.- Hélas!... hélas!...

R.529: LA VIEILLE.- Il faut faire ce qui doit être fait!...

R.530: LE VIEUX.- Nous ne serons pas oubliés. L'Empereur éternel se souviendra de nous, toujours.

R.531: LA VIEILLE, *écho*: Toujours.

- Descomposición y adaptación Rs. 522, descomposición Rs. 523 y 534 (+ 11 réplicas).

R.522: LE VIEUX.- Majesté, ma femme et moi-même n'avons plus rien à demander à la vie. Notre existence peut s'achever sur cette apothéose... Merci au ciel qui nous a accordé de si longues et si paisibles années... Ma vie a été bien remplie. Ma mission est accomplie. Je n'aurai pas vécu en vain, puisque mon message sera révélé au monde... (*Geste vers l'Orateur qui ne s'en aperçoit pas: ce dernier repousse du bras les demandes d'autographes, très digne et ferme.*) Au monde, ou plutôt à ce qu'il en reste! (*Geste large vers la foule invisible.*) À vous, messieurs-dames et chers camarades, qui êtes les restes de l'humanité, mais avec de tels restes on peut encore faire de la bonne soupe... Orateur ami... (*L'Orateur regarde autre part.*) Si j'ai été longtemps méconnu, mésestimé par mes contemporains, c'est qu'il en devait être ainsi. (*La Vieille sanglote.*) Qu'importe à présent tout cela, puisque je te laisse, à toi, mon cher Orateur et ami (*L'Orateur rejette une nouvelle demande d'autographe; puis prend une pose indifférente, regarde de tous côtés.*) ...le soin de faire rayonner sur la postérité la lumière de mon esprit... Fais donc connaître à l'univers ma philosophie. Ne néglige pas non plus les détails, tantôt cocasses, tantôt douloureux ou attendrissants de ma vie privée, mes goûts, mon amusante gourmandise... raconte tout... parle de ma compagne... (*La Vieille redouble de sanglots*) ...de la façon dont elle préparait ses merveilleux petits pâtés turcs, de ses rillettes de lapin à la normandillette... parle du Berry, mon pays natal... Je compte sur toi, grand maître et Orateur... quant à moi et ma fidèle compagne, après de longues années de labeur pour le progrès de l'humanité

pendant lesquelles nous fûmes les soldats de la juste cause, il ne nous reste plus qu'à nous retirer à l'instant, afin de faire le sacrifice suprême que personne ne nous demande mais que nous accomplirons quand même...

R.522.1: EL VIEJO.- Majestad, nada tenemos ya que pedir a la vida. Nuestra existencia puede acabar con esta apoteosis...

R.522.2: VIEJO/A (*En tono sacro*) ...Damos gracias al cielo por habernos concedido años tan largos y apacibles...

- Texto nuevo R.522.3: (+ 1 réplica).

R.522.3: LA VIEJA.- Ardén. (*Amén*)

R.522.4: VIEJO/A.- No habré vivido en vano, pues mi mensaje le será revelado al mundo.

R.522.5: LA VIEJA.- ...Al mundo, o más bien a lo que de él queda.

R.522.6: EL VIEJO.- Como la seda. (*Al Orador*) Cuento contigo, Orador amigo... Da, pues, a conocer al universo mi filosofía.

R.522.7: VIEJO/A.- No omitas tampoco los detalles, ora ridículos, ora dolorosos, o conmovedores, de mi vida privada, mis gustos, mi gula divertida... dilo todo...

R.522.8: LA VIEJA.- Habla de la manera como preparaba los maravillosos pastelitos turcos, los picadillos de conejo a la normanda...

(*La Vieja y el Viejo/a ríen descomunamente.*)

R.523: LA VIEILLE, *sanglotant*.- Oui, oui, mourons en pleine gloire... mourons pour entrer dans la légende... Au moins, nous aurons notre rue...

R.523.1: VIEJO/A.- Sí, sí, moriremos en plena gloria...

R.523.2: EL VIEJO.- Moriremos para entrar en la leyenda...

R.523.3: LA VIEJA.- Por lo menos tendremos nuestra calle...

R. 534: LE VIEUX.- Soyons unis dans le temps et dans l'éternité si nous ne pouvons pas l'être dans l'espace, comme nous le fûmes dans l'adversité: mourons au même

instant... (*À l'Orateur impassible, immobile:*) Une dernière fois... je te fais confiance... je compte sur toi... Tu diras tout... Lègue le message... (*À l'empereur:*) Que Votre Majesté m'excuse... Adieu, vous tous. Adieu, Sémiramis.

R.543.1: LA VIEJA.- Unámonos en el tiempo y en la eternidad si no podemos hacerlo en el espacio, como lo hicimos en la adversidad.

R.534.2: EL VIEJO, LA VIEJA Y VIEJO/A.- Muramos en el mismo instante...

R.534.3: VIEJO/A, (*Al Orador*) Por última vez... Confío en ti... cuento contigo... Lo dirás todo... Transmite el mensaje...

R.534.4: EL VIEJO, (*Al Emperador*) Que Vuestra Majestad me disculpe... Adiós a todos... Adiós, Semíramis.

- Texto añadido: R.535.2 (+ 1 réplica).

R.535: LA VIEILLE.- Adieu, vous tous!... Adieu, mon chou!

R.535.1: LA VIEJA.- ¡Adiós a todos!... ¡Adiós, pichoncito!

R.535.2: VIEJO/A.- ¡Adiós a todos!... ¡Adiós, pichoncito!... ¡Adiós, Semíramis!

(*Los tres se reúnen en el centro y se abrazan*)

- Rs. 522.1, 523.1, 532-534.1, 535.1 = TO (6 réplicas).

Escena 8. Parte 3 (8 réplicas):

- Supresión: Rs.540-541 (- 2 réplicas).

R.540: L'ORATEUR, *qui est resté immobile, impassible pendant la scène du double suicide, se décide au bout de plusieurs instants à parler; face aux rangées de chaises vides, il fait comprendre à la foule invisible qu'il est sourd et muet; il fait des signes de sourd-muet: efforts désespérés pour se faire comprendre; puis il fait entendre des râles, des gémissements, des sons gutturaux de muet: Hé, Mme, mm, mm.*

Ju, gou, hou, hou.

Heu, heu, gu, gou, gueue.

Impuissant, il laisse tomber ses bras le long du corps; soudain, sa figure s'éclaire, il a une idée, il se tourne vers le tableau noir, il sort une craie de sa poche et écrit en grosses majuscules:

ANGEPAIN

puis:

NNAA NNM NWNWNWV

Il se tourne, de nouveau, vers le public invisible, le public du plateau, montre du doigt ce qu'il a tracé au tableau noir.

R.541: L'ORATEUR.- Mmm, Mmm, Gueue, Gou, Gu, Mmm. Mmm. Mmm, Mmmm.

Puis, mécontent, il efface, avec des gestes brusques, les signes à la craie, les remplace par d'autres, parmi lesquels on distingue, toujours en grosses majuscules:

AADIEU ADIEU APA

De nouveau, l'Orateur se tourne vers la salle; il sourit, interrogateur, ayant l'air d'espérer avoir été compris, avoir dit quelque chose; il montre du doigt, aux chaises vides ce qu'il vient d'écrire; immobile quelques instants il attend, assez satisfait, un peu solennel, puis, devant l'absence d'une réaction espérée, petit à petit son sourire disparaît, sa figure s'assombrit; il attend encore un peu: tout d'un coup, il salue avec humeur, brusquerie, descend de l'estrade, s'en va vers la grande porte du fond, de sa démarche fantomatique; avant de sortir par cette porte, il salue cérémonieusement, encore, les rangées de chaises vides, l'invisible Empereur. La scène reste vide avec ses chaises, l'estrade, le parquet couverts de serpentins et de confetti. La porte du fond est grande ouverte sur le noir.

On entend pour la première fois les bruits humains de la foule invisible: ce sont des éclats de rire, des murmures, des "chut", des toussotements ironiques; faibles au début, ces bruits vont grandissant; puis, de nouveau, progressivement, s'affaiblissent. Tout cela doit durer assez longtemps pour que le public –le vrai et visible- s'en aille avec cette fin bien gravée dans l'esprit. Le rideau tombe très lentement.

- Geminación R.539: (+ 1 réplica).

R.539: LA VIEILLE, même jeu: Vive l'Empereur!

R.539.1: EL VIEJO.- ¡Viva el Emperador!

R.539.2: LA VIEJA.- ¡Viva el Emperador!

- Rs. 524-525, 528, 536-539.1 = TO (7 réplicas).

Escena 9: Adaptación de la acotación final.

(El Orador intenta hablar. No puede. Emite sonidos. Se desespera por no poder hablar. Comienza a llorar. De este modo comienza a recorrer la sala. Se queda llorando en un rincón en un proceso de angustia constante y permanente. El Director sale de su trono de Emperador, apaga las velas, va hacia la puerta de salida, la abre y desaparece o se queda en la puerta del lado exterior. El Orador sigue allí arrinconado o desaparece mientras la gente sale de la sala.)

(Si el público aplaude, como es lógico los Viejos no van a resucitar, ni nadie saludará. El clima final deberá mantenerse en este momento sin ser estorbado por nada ajeno a la realidad antes vivida.)

Traducción y adaptación de Joaquín Hinojosa (1997):

Descomposición de réplicas:

R.164 (pág. 46 del TO) se descompone en dos.

R.196 (págs. 49-50) se descompone en cuatro.

R.200 (pág. 50) se descompone en dos.

R.204 (pág.51) se descompone en dos.

R.212 (pág. 52) se descompone en dos.

R.230 (págs. 53-55) se descompone en cuatro.

R.307 (págs. 64-65) se descompone en dos.

R.322 (pág. 67) se descompone en dos.

R.330 (pág. 70) se descompone en dos.

R.338 (pág. 71) se descompone en dos.

R.463 (pág. 83) se descompone en dos.

R.494 (pág. 86) se descompone en dos.

R.512 (pág. 87) se descompone en dos.

R. 522 (págs. 88-89) se descompone en dos.

Supresión de R.485 (pág. 84).

R.483: La Vieille.- Il vient, il est là.

R.484: Le Vieux.- Il vient, il est là.

R.485: La Vieille.- Il vient, il est là.

Adición de réplicas:

Texto original (pág. 83):

R.462: Le Vieux.- C'est lui qui va parler en mon nom... Moi, je ne peux pas... je n'ai pas de talent... lui il a tous les papiers, tous les documents...

Texto traducido:

R.462.1: El Viejo.- Es él quien va a hablar en mi nombre. Yo, no puedo,... no tengo talento... Él tiene todos los papeles, todos los documentos.

R.462.2: La Vieja.- (Como un eco) Él tiene todos los documentos...

Texto original (pág. 90):

R.536: Le Vieux.- Vive l'Empereur!

(acotaciones)

R.537: La Vieille.- Vive l'Empereur!

(acotaciones)

R.538: Le Vieux.- Vive l'Empereur!

R.539: La Vieille.- Vive l'Empereur!

Texto traducido:

R.536: El Viejo.- ¡Viva el Emperador!

(acotaciones)

R.537: La Vieja.- ¡Viva el Emperador!

(acotaciones)

R.538: El Viejo.- (*Haciendo lo mismo*) ¡Viva el Emperador!

R.539.1: La Vieja.- (*Haciendo lo mismo*) ¡Viva el Emperador!

(acotaciones)

R.539.2: Los dos Viejos.- (*Arrojándose al mismo tiempo*) ¡Viva el Emperador!

LAS TRADUCCIONES DE *RINOCERONTE*

Versión escénica de José Luis Alonso (1961)

Estrategia de supresión

Salidas de tono

Acto I, TO, pág. 12, Rs. 47-48 (-2R).

R.47: Bérenger.- Vous êtes bien sévère...

R.48: Jean.- On le serait à moins!

Acto I, TO, pág. 15, Rs. 79-80 (-2R).

R.79: L'Épicière, *bousculée et bousculant son mari, au Vieux Monsieur*.- Attention, vous, avec votre canne!

R.80: L'Épicier.- Non, mais des fois, attention! (*On verra la tête du Vieux Monsieur derrière les épiciers.*)

Acto I, TO, pág. 33, Rs. 430-435 (-6R).

R.430: Le Patron (...)- Allez, portez cela à la poubelle! [...] Vous me devez mille francs.

R.431: La Serveuse (...)- Vous ne pensez qu'à vos sous.

R.432: L'Épicière (...)- Calmez-vous, chère madame.

R.433: Le Vieux Monsieur, *à la Ménagère*.- Calmez-vous, chère Madame.

R.434: L'Épicière, *de la fenêtre*.- Ça fait de la peine, quand même!

R.435: La Ménagère.- Mon chat! Mon chat! Mon chat!

Acto I, TO, pág. 36, Rs. 503-504 (-2R).

R.503: Le Vieux Monsieur, *au Patron*.- C'est juste!

R.504: Le Patron, *à la Serveuse*.- On ne vous demande pas votre avis!

Acto I, TO, pág. 37, R. 520 (-1R).

R.520: Jean, à *Bérenger*.- Puisque c'est comme ça, vous ne me verrez plus! Je perds mon temps avec un imbécile de votre espèce.

Acto II, TO, pág. 54, Rs. 134-135 (-2R).

R.134: Dudard, *se fâchant*.- En tout cas, monsieur Botard, moi je ne suis pas payé par les Ponténégrins.

R.135: Botard (...).- C'est une insulte. Je ne permettrai pas.

Acto II, TO, pág. 54, R.137 (-1R).

R.137: Daisy.- Monsieur Dudard, voyons...

Acto II, TO, pág. 62, Rs. 284-286 (-3R).

R.284: Botard, à *Dudard*.- Non, monsieur Dudard, je ne nie pas l'évidence rhinocérique. Je ne l'ai jamais niée.

R.285: Dudard.- Vous êtes de mauvaise foi.

R.286: Daisy.- Ah oui! Vous êtes de mauvaise foi.

Acto II. Cuadro 1, TO¹, pág. 65, Rs. 348-349 (-2R).

R.348: Dudard, *l'interrompant*.- C'est vous qui m'insultez...

R.349: Botard, *disparaissant*.- Je n'insulte pas. Je prouve.

Acto II. Cuadro 2, TO, pág. 67 Rs. 11 y 13 (-2R).

R.11: Voix de la femme du Vieux.- Jean! Ne bavarde pas, Jean.

R.13: Le Petit Vieux, à sa femme.- Une seconde. Ah la la...

¹ Texto original.

Acto II. Cuadro 2, TO, Alonso², pág. 56, Rs. 221-223 (-3R).

R.221: Berenger.- Frases. No le comprendo bien. No articula usted.

R.222: Jean (*en el baño*) ¡Abra más sus orejas!

R.223: Berenger.- ¿Cómo?

Acto II. Cuadro 2, Alonso, pág. 58, Rs. 239-243 (-5R).

R.239: Berenger.- Llamen a la policía. Tienen un rinoceronte en casa...

R.240: Voz viejita.- ¿Qué ocurre, Juan? ¿Por qué haces tanto ruido?

R.241: Viejito.- No entiendo lo que dice. Ha visto a un rinoceronte.

R.242: Berenger.- Si es en su propia casa. ¡Avisen a la policía!

R.243: Viejito.- ¿Por qué tiene que molestar a las gentes así? ¡Vaya unas maneras! (*Le da con la puerta en las narices*).

Acto III, Alonso, pág. 12, R. 99 (-1R).

R.99: Berenger.- Yo no veo otra cosa. Me va usted a decir que soy un morbosito.

Acto III, TO, pág. 94, Rs. 187 y 195 (-2R).

R.187: Béranger, *de plus en plus furieux*.- Ça ne prouve rien du tout! C'est du charabia, c'est de la folie!

R.195: Béranger, *affolé*.- Vous croyez que je suis hors de moi? On dirait que je suis Jean. Ah, non, non, je ne veux pas devenir comme Jean. Ah non, je ne veux pas lui ressembler. (*Il se calme.*) Je ne suis pas calé en philosophie. Je n'ai pas fait d'études; vous, vous avez des diplômes. Voilà pourquoi vous êtes plus à l'aise dans la discussion, moi, je ne sais quoi vous répondre, je suis maladroit. (*Bruits plus fort des rhinocéros, passant d'abord sous la fenêtre du fond, puis sous la fenêtre d'en face.*) Mais je sens, moi que vous êtes dans votre tort... Je le sens instinctivement, ou plutôt non, c'est le rhinocéros qui a de l'instinct, je le sens intuitivement, voilà le mot, intuitivement.

² Cuando citamos el texto en castellano de Alonso en vez del texto original en francés, es porque el director tachó réplicas en el texto de Trives, que sirvió de base para su versión; en estos casos la supresión se realizó a posteriori, y no antes de conformar la versión castellana.

Acto III, Alonso, pág. 56, Rs. 558-559 (-2R).

R.558: Daisy.- No seas mezquino, vamos.

R.559: Berenger.- No seas boba.

Referencias al alcoholismo

Acto I, TO, pág. 11, R.16 (-1R)

R.16: Jean.- Plus on boit, plus on a soif, dit la science populaire...

Acto I, TO, págs. 34-35, Rs. 459-465 (-7R).

R.459: Daisy, à la *Ménagère*.- Mais si, ça vous fera du bien?

R.460: Le Vieux Monsieur, à *Bérenger*.- En effet, il allait vite.

R.461: Le Patron, à la *Ménagère*.- Goûtez-y, il est bon.

R.462: Bérenger, à *Jean*.- Vous n'avez pas eu le temps de compter ses cornes.

R.463: L'Épicière, à la *Serveuse, de sa fenêtre*.- Faites-la boire.

R.464: Bérenger, à *Jean*.- En plus, il était enveloppé d'un nuage de poussière...

R.465: Daisy, à la *Ménagère*.- Buvez, Madame.

Acto II, TO, págs. 57, Rs. 190, 192-193 (-3R).

R.190: Monsieur Papillon.- De toute façon, il est hors d'atteinte. (*Le rhinocéros barrit abominablement*).

R.192: Bérenger, *poursuivant*; à *Botard*.- Vous qui savez un tas de choses, ne pensez-vous pas au contraire que c'est la bicornuité qui...

R.193: Monsieur Papillon.- Vous cafouillez, mon cher Bérenger, vous êtes encore vaseux. Monsieur Botard a raison.

Acto III, Alonso, pág. 5, Rs. 33-34 (-2R).

R.33: Dudard.- Es comprensible que tenga usted jaqueca. ¡Después de tantas emociones!

R.34: Berenger.- Me cuesta acostumbrarme!

Atentado a los usos y buenas costumbres.

¿Referencia al adulterio?

Acto I, TO, pág. 36, R.498 (-1R).

R.498: Bérenger, à *Jean*.- Je n'ai pas de corne. Je n'en porterai jamais!

¿Falta de seriedad?

Acto III, Alonso, pág. 14, Rs. 110-111 (-2R).

R.110: Dudard.- Tome un somnífero.

R.111: Bérenger.- No es una solución. Si duermo es peor. Sueño por la noche, tengo pesadillas.

Acto III, Alonso, pág. 17, R.141 (-1R).

R.141: Berenger.- ¿Se retira? Pero si no tiene la edad. Aún podía ser director.

¿Indecencia?

Acto II, TO, pág. 22, R.174 (-1R).

R.174: Daisy.- Oh... regardez... comme il tourne en rond. On dirait qu'il souffre...
Qu'est-ce qu'il veut?

Acto II. Cuadro 2, Alonso, pág. 57, R. 232 (-1R).

R.232: Juan, *respirando ruidoso*.- ¡Perdone! (*Se precipita corriendo en el baño*)

¿Este tramo deja imaginar un suicidio?

Acto II, TO, pág. 60, R. 246, Rs. 248-250, R. 254 (-5R) // Trives.

R.246: Monsieur Papillon.- Qu'est-ce qu'elle veut faire?

R.248: Bérenger.- Elle va sauter.

R.249: Botard.- C'est son devoir.

R.250: Dudard.- Elle ne pourra pas.

R.254: Botard.- C'est une amazone.

Supresión del tramo siguiente justificada por la del tramo anterior.

Acto II, TO, pág. 61, Rs. 258-262 (-5R).

R.258: Dudard, à *Monsieur Papillon*.- Vous avez déjà fait de l'équitation?

R.259: Monsieur Papillon.- Autrefois... un peu... (*se tournant du côté de la porte du fond, à Dudard.*) Elle n'a pas fini de téléphoner!...

R.260: Bérenger, *suivant du regard le rhinocéros*.- Ils sont déjà loin. On ne les voit plus.

R.261: Daisy, *sortant*.- J'ai eu du mal à avoir les pompiers.

R.262: Botard, *comme conclusion à un monologue intérieur*.- C'est du propre!

¿Manifestación homosexual y/o ambigüedad?

Acto II. Cuadro 2, Alonso, pág. 39-41, Rs. 37-38 y 55, 56, 58 (-5R).

R.37: Berenger.- Es usted amable.

R.38: Jean.- ¿Y qué más?

[...]

R.55: Berenger.- Quería decir una debilidad pasajera... Eso le puede ocurrir a todo el mundo.

R.56: Juan.- A mí nunca.

R.58: Juan.- ¿Por qué no?

Situación comprometida de Dudard que impide a la pareja (Bérenger-Daisy) estar a solas.

Acto III, TO, pág. 98, R. 246 (-1R) // Instituto del Libro.

R.246: Dudard, à *Daisy*.- Je suis peut-être de trop?

Acto III, Alonso, págs. 33-34, Rs. 292-293 y R.304 (-3R).

R.292: Dudard.- Ustedes saben que no me gusta estorbar.

R.293: Berenger.- Pero claro que sí, Dudard, su presencia siempre es un placer.

R.304: Dudard (*aparte*).- ¡Me parece que conoce muy bien la casa!

Acto III, Alonso, pág. 37, Rs. 337-346 (-10R).

R.337: Berenger.- Pero puesto que le insistimos...

R.338: Dudard, *interrumpe*.- No son modos.

R.339: Daisy.- Si usted no nos quiere acompañar, no podemos obligarle.

R.340: Dudard.- No es por ofenderles.

R.341: Berenger, *a Daisy*.- No le deje marcharse, no le deje.

R.342: Daisy.- Quisiera que se quede... pero cada cual es libre.

R.343: Berenger, *a Dudard*.- El hombre es superior al rinoceronte.

R.344: Dudard.- No se lo discuto. Tampoco se lo acepto.

R.345: Berenger.- Usted también es débil, Dudard. Es una obcecación pasajera que lamentará.

R.346: Daisy.- Si realmente es una obcecación pasajera, no es grave.

Términos que se responden. Efecto de imitación.

Acto I, To, pág. 24, Rs. 237-240 (-4R).

R.237: Le Vieux Monsieur, *à Jean*.- Attention. (*Au Logicien*) Pardon.

R.238: Jean, *au Vieux Monsieur*.- Pardon.

R.239: Le Logicien, *au Vieux Monsieur*.- Il n'y a pas de mal.

R.240: Le Vieux Monsieur, *à Jean*.- Il n'y a pas de mal.

Acto I, TO, págs. 28, Rs. 327-331 (-5R).

R.327: Jean, *à Bérenger*.-On a toujours le temps.

R.328: Bérenger, *à Jean*.- C'est trop tard.

R.329: Le Vieux Monsieur, *au Logicien*.- C'est un peu tard, pour moi.

R.330: Jean, *à Bérenger*.- Il n'est jamais trop tard.

R.331: Le Logicien, *au Vieux Monsieur*.- Il n'est jamais trop tard.

Acto I, TO, pág. 33, Rs. 422-425 (-4R).

R.422: Le Patron, *contrôlant le ramassage des débris, puis jetant un coup d'oeil vers la Ménagère*.- Pauvre petite bête!

R.423 // **Trives**: La Serveuse, *ramassant les débris, le dos tourné à la Ménagère*.- Pauvre petite bête!

R.424: L'Épicière, *à la fenêtre*.- Ça, c'est trop fort!

R.425: Jean.- Ça, c'est trop fort!

Acto I, TO, pág. 34, Rs. 438-440 (-3R).

R.438: Jean, *au Vieux Monsieur*.- Qu'est-ce que vous en dites?

R.439: L'Épicier, *au Logicien*.- Qu'est-ce que vous en dites?

R.440: L'Épicière, *à Daisy, de la fenêtre*.- Qu'est-ce que vous en dites?

Acto I, TO, pág. 34, Rs. 442-444 (-3R).

R.442: Le Vieux Monsieur, *à la Dame*.- Asseyez-vous, chère Madame!

R.443: Jean.- Pauvre femme!

R.444: L'Épicière, *de la fenêtre*.- Pauvre bête!

Acto I, TO, pág. 34, Rs. 451-454 (-4R).

R.451: L'Épicier, *à Jean*.- Pourtant...

R.452: L'Épicière.- Oh si, c'était le même.

R.453: Daisy.- C'est la deuxième fois qu'il en passe?

R.454: Le Patron.- Je crois que c'était le même.

Acto I, TO, pág. 35, Rs. 467-468 (-2R).

R.467: La Serveuse.- Voilà!

R.468: L'Épicière, *de sa fenêtre, et Daisy*.- Voilà!

Acto I, TO, pág. 39, Rs. 561-565 (-5R).

R.561: Le Vieux Monsieur.- Non. C'est le rhinocéros d'Afrique qui est bicornu. Je le crois.

R.562: Le Patron.- Qui est bicornu?

R.563: L'Épicier.- Ce n'est pas celui d'Afrique.

R.564: L'Épicière.- Il n'est pas facile de se mettre d'accord.

R.565: Le Vieux Monsieur.- Il faut tout de même élucider ce problème.

Acto I, TO, pág. 39, Rs. 567-568 (-2R).

R.567: La Ménagère, *en larmes*.- C'est un logicien!

R.568: Le Patron.- Oh! Il est logicien!

Acto I, TO, pág. 42, Rs. 634-636 y 638-639 (-5R).

R.634: Bérenger, *au Logicien*.- Cela me semble clair, mais cela ne résout pas la question.

R.635: Le Logicien, *à Bérenger, en souriant d'un air compétent*.- Évidemment, cher Monsieur, seulement de cette façon, le problème est posé de façon correcte.

R.636: Le Vieux Monsieur.- C'est tout à fait logique.

R.638: Le Vieux Monsieur.- Au revoir, messieurs.

R.639: L'Épicier.- C'est peut-être logique...

Acto II. Cuadro 2, Alonso, pág. 3, Rs. 5-6 (-2R).

R.5: Dudard.- Soy yo.

R.6: Berenger.- ¿Quién es yo?

Acto III, Alonso, pág. 23, Rs. 190-193 (-4R).

R.190: Dudard.- Lo uno y lo otro.

R.191: Berenger.- ¡Cómo lo uno y lo otro!

R.192: Dudard.- Lo uno y lo otro o lo uno y lo otro. Está por decidir.

R.193: Berenger.- Bueno, pues en eso... me niego a pensar.

Evitar las repeticiones

Acto I, To, pág. 14, R.74 (-1R).

R.74: L'Épicier, *montrant sa tête*.- Oh, un rhinocéros!

Acto I, TO, pág. 32, R.410 (-1R).

R.410 La Serveuse.- Il a écrasé son chat!

Acto I, To, pág. 33, R.418 (-1R).

R.418: Le Vieux Monsieur, *à l'Épicier*.- Qu'est-ce que vous en dites?

Acto I, TO, pág. 40, R.590 (-1R).

R.590: Le Patron, *même jeu*.- Portant une seule corne...

Acto I, TO, pág. 41, R.599 (-1R).

R.599: Le Vieux Monsieur.- Oui, si nous avons vu...

Acto I, TO, pág. 42, R.629 (-1R) // Trives.

R.629: Le Patron.- Africain ou asiatique.

Acto II, TO, pág. 52, R.98 (-1R) // Trives.

[R.97: Botard, *continuant*.- Votre rhinocéros est un mythe!]

R.98: Daisy.- Un mythe?

Acto II. Cuadro 2, TO, pág. 67, Rs.32-33 (-2R).

R.32: Jean.- Quel rhinocéros?

R.33: Bérenger.- Le rhinocéros, ou, si vous voulez, ces deux malheureux rhinocéros que nous avons aperçus.

Ejemplo de ilogismo

Acto I, TO, pág. 30, R.365 (-1R).

R.365: Le Vieux Monsieur, *au Logicien*.- La justice, c'est encore une facette de la logique.

Tramo farragoso

Acto III, Alonso, págs. 22-23, Rs. 183-186 (-4R).

R.183: Berenger.- Tal vez no se pueda definir científicamente pero, prácticamente, es fácil, le demuestran que el movimiento no existe... y marchamos, marchamos, marchamos... (*anda por la habitación*). Se marcha, o se dice uno a uno mismo, como Galileo: "E pur si muove"...

R.184: Dudar.- Lo mezcla usted todo en su cabeza. No confunda, veamos. En el caso de Galileo precisamente, fue al contrario: el pensamiento teórico-filosófico quien tenía razón en contra del sentido común y el dogmatismo.

R.185: Berenger (*perdido*) ¿Qué me cuenta? ¡Sentido común! ¡Dogmatismo! ¡Palabras, palabras! Yo tal vez lo mezcle todo en mi cabeza, pero usted la pierde... ¿No sabe usted lo que es normal y lo que no lo es? Usted me embrolla con su Galileo... ¡A mí qué me importa Galileo!

R.186: Dudard.- Fue usted quien lo citó. Y al pretender que la última palabra la tiene la práctica. Tal vez la tenga, pero cuando procede de la teoría. La historia del pensamiento y de la ciencia nos lo prueban.

Episodios de conversaciones triviales.

Acto I, TO, pág. 16, Rs. 92, 94-95 (-3R).

R.92: L'Épicier, *à la Ménagère*.- Votre panier... vos provisions...

R.94: Le Patron.- Tout de même, on n'a pas idée...

R.95: La Serveuse.- Par exemple!...

Acto I, TO, págs. 17-18, Rs. 132-135 (-4R).

R.132: Le Logicien, *toujours caressant le chat dans ses bras*.- Minet! Minet! Minet!

R.133: L'Épicier, *à la Ménagère*.- C'est cent francs le litre.

R.134: La Ménagère, *donnant l'argent à l'Épicier, puis s'adressant au Vieux Monsieur qui a réussi à tout remettre dans le panier*.- Vous êtes bien aimable. Ah, la politesse française! C'est pas comme les jeunes d'aujourd'hui.

R.135: L'Épicier, *prenant l'argent de la Ménagère*.- Il faudra venir acheter chez nous. Vous n'aurez pas à traverser la rue. Vous ne risquerez plus les mauvaises rencontres. (*Il rentre dans sa boutique*).

Caracterización negativa de Bérenger

Acto II, TO, pág. 12, Rs.40-43 (-4R).

R.40: Jean, à Bérenger qui veut lui rendre la cravate.- Gardez la cravate, j'en ai une réserve.

R.41: Bérenger, *admiratif*.- Vous êtes soigneux, vous.

R.42: Jean, *continuant d'inspecter Bérenger*.- vos vêtements sont tout chiffonnés, c'est lamentable, votre chemise est d'une saleté repoussante, vos souliers... (Bérenger *essaie de cacher ses pieds sous la table*). Vos souliers ne sont pas cirés... Quel désordre!... Vos épaules?...

R.43: Bérenger.- Qu'est-ce qu'elles ont, mes épaules?

Sin motivo aparente

Acto I, TO, pág. 10, R.12 (-1R).

R.12: Jean.- Vous voyez bien.

Acto I, TO, pág. 21, R.211 (-1R).

R.211: Jean, *l'interrompant*.- Permettez... à l'heure du marché encore.

Acto I, TO, pág. 30, R.375 (-1R) // Trives.

R.375: Le Logicien, *au Vieux Monsieur*.- Vous faites déjà des progrès en logique!

Acto I, TO, pág. 31, R.387 (-1R).

R.387: Jean, *prenant conscience des bruits qui sont très proches*.- Mais que se passe-t-il?

Acto I, TO, pág. 38, R.540, (-1R).

R.540: Daisy, *au Vieux Monsieur*.- Ce n'est pas la peine [respuesta a R.538: Le Vieux Monsieur.- Voulez-vous que je vous accompagne?]

Acto I, TO, pág. 41, R.608 (-1R).

R.608: L'Épicier.- Ouais! Ouais!

Acto II, TO, pág. 46, Rs.7-10 (-4R).

R.7: Daisy.- Ce n'était pas exactement sur la place de l'église.

R.8: Monsieur Papillon.- C'est tout. On ne donne pas d'autres détails.

R.9: Botard.- Pfff!

R.10: Dudard.- Cela suffit, c'est clair.

Acto II, TO, pág. 55, R.145 (-1R) // Trives.

R.145: Daisy.- Bonjour, madame Boeuf.

Acto II, TO, pág. 55, R.152 (-1R) // Trives.

R.152: Daisy.- Tout de suite. *(Elle va lui apporter un verre d'eau, la faire boire, pendant quelques répliques qui suivent.)*

Acto II, TO, pág. 58, Rs.216-217 (-2R).

R.216: Bérenger.- Oh!

R.217: Daisy.- Transportons-la.

Acto II, TO, pág. 62, Rs. 298, 301 (-2R).

R.298: Bérenger.- Quels dessous?

R.301: Bérenger.- Qui aurait intérêt à?...

Acto II, TO, pág. 64, Rs. 331, 339 (-2R).

R.331// **Trives:** Dudard.- Après vous, Monsieur Papillon.

R.339: Bérenger.- Au revoir, Monsieur Papillon.

Acto II. Cuadro 2, Alonso, pág. 40, Rs. 48-49 (-2R).

R.48: Juan.- O mejor, según.

R.49: Berenger.- ¿De dónde vienen? Lo único que cuenta es la existencia de los rinocerontes, puesto que...

Acto II. Cuadro 2, Alonso, pág. 42, Rs. 69, 73 (-2R).

R.69: Berenger.- Es posible. No me había dado cuenta.

R.73: Berenger.- Se haría usted daño.

Acto II. Cuadro 2, Alonso, pág. 44 y 46, Rs. 94-102 y Rs.121-122 (-11R).

R.94: Juan.- ¿Por qué iba a tener anginas?

R.95: Berenger.- No es un insulto. Yo las tuve. Déjeme que le tome el pulso. (*Berenger se dirige a Juan*)

R.96: Juan (*más ronco*).- No se preocupe.

R.97: Berenger.- Su pulso es normal. No se asuste.

R.98: Juan.- No estoy asustado. No hay de qué...

R.99: Berenger.- Tiene usted razón. Unos días de reposo y aquí no pasó nada.

R.100: Juan.- No tengo tiempo para reposar. Tengo que ganarme mi pan.

R.101: Berenger.- No es nada importante, puesto que tiene apetito. Pero debe de reposar. Sería más prudente. ¿Ha llamado al médico?

R.102: Juan.- No necesito al médico.

R.121: Berenger.- Bueno, bueno. Era por su bien.

R.122: Juan, *tosiendo y respirando fuerte*.- Conozco mi bien mejor que usted.

Acto II. Cuadro 2, Alonso, pág. 47, Rs. 125-134 (-10R).

R.125: Berenger.- Es posible, yo no tengo su fuerza.

R.126: Juan.- ¿Es que le mando yo a ver al médico?

R.127: Berenger.- No se enfade. Demasiado sabe que soy su amigo.

R.128: Juan.- La amistad no existe. No creo en su amistad.

R.129: Berenger.- Usted me hiere.

R.130: Juan.- No tiene razón.

R.131: Berenger.- Mi querido Juan...

R.132: Juan.- Yo no soy su querido Juan.

R.133: Berenger.- Está hoy hecho un misántropo.

R.134: Juan.- Sí, soy hecho un misántropo, misántropo, misántropo y me encanta ser misántropo.

Acto II. Cuadro 2, Alonso, pág. 52, Rs. 181-184 (-4R).

R.181: Berenger.- No debía hacerle hablar. Parece cansarle.

R.182: Juan.- Al contrario, me reanima.

R.183: Berenger.- Déjeme que llame al médico, se lo ruego.

R.184: Juan.- Se lo prohíbo rotundamente. No me gusta la gente destaruda.

Acto II. Cuadro 2, Alonso, pág. 53, Rs. 187-189 (-3R).

R.187: Berenger.- Realmente no tiene nada de particular. Pero dudo de que le agrade.

R.188: Juan.- ¿Y por qué?

R.189: Berenger.- Me es difícil explicarlo. Eso se comprende.

Acto III, Alonso, págs. 5-6, Rs. 43-46 (-3R).

R.43: Dudard.- Comprendo que no salga de su asombro.

R.44: Berenger.- Es lo menos, ¿no cree?

R.45: Dudard.- Bueno, después de todo, no conviene exagerar.

R.46: Berenger.- Es mi lugar. Quisiera haberle visto.

Acto III, TO, pág. 85, R.65 (-1R)// Trives.

R.65: Dudard.- En tout cas, vous ne pouvez pas prétendre que Boeuf et les autres, eux aussi, ont fait ce qu'ils ont fait ou sont devenus ce qu'ils sont devenus, exprès pour vous ennuyer. Ils ne se seraient pas donné ce mal.

Acto III, TO, pág. 35, R.198 (-1R)// Trives.

R.198: Dudard.- C'est vous qui le prétendez naïvement.

Acto III, Alonso, pág. 26, R.215 (-1R).

R.215: Berenger.- ¡El Lógico... rinoceronte!

Acto III, Alonso, pág. 31, R.268 (-1R).

R.268: Daisy.- Permítame que deje el cesto sobre la mesa (*lo deja*).

Acto III, Alonso, pág. 36, Rs. 330-333 (-4R).

R.330: Berenger.- ¿Cuántos hay unicornios y cuántos con dos cuernos entre ellos?

R.331: Dudard.- Los especialistas seguramente hacen las estadísticas.

R.332: Berenger.- Van demasiado deprisa. No hay tiempo posible para calcular.

R.333: Dudard.- lo más sensato es dejar las estadísticas a quien compita.

Acto III, Alonso, págs. 42-45, Rs. 383, 394-395, 400-401, 406, 408 (-7R).

R.383: Berenger.- Tú te metes en la mía, pero eres reservada.

R.394: Daisy.- ¿Te puedo creer?

R.395: Berenger (*algo confuso*).- Sí, sí, puedes creerme.

R.400: Daisy (*sirve una copa y la ofrece*).- Realmente eres juicioso. Estás progresando.

R.401: Berenger.- Contigo, aún progresaré más.

R.406: Daisy.- Entonces, vamos a quitar esa venda, no te favorece nada.

R.408: Daisy.- Sí, sí. La vamos a quitar.

Acto III, Alonso, págs. 48, 52, Rs. 457, 510, 515 y 538 (-4R).

R.457: Berenger.- Sí, sí. Yo preveo.

R.510: Daisy.- Y para qué?

R.515: Berenger.- ¡Qué pregunta!... Hazlo por mí, Daisy. Salvemos el mundo.

R.538: Daisy.- Seguramente.

Acto III, Alonso, pág. 56, Rs.553-555 (-3R).

R.553: Berenger.- Perdóname.

R.554: Daisy.- Son como dioses.

R.555: Berenger.- Exageras, míralos bien.

Estrategia de fusión.

Evitar las repeticiones.

Acto I, TO, pág. 10.

R.15: Bérenger.- Il fait tellement chaud, tellement sec.

R.17: Bérenger.- Il ferait moins sec, on aurait moins soif si on pouvait faire venir dans notre ciel des nuages scientifiques.

Alonso, pág. 3, R. 15+R. 17 (-1R).

Berenger.- ¡Hace tanto calor...! ¡Si se pudiesen traer a nuestro cielo nubes proverbiales!

Acto I, TO, pág. 14.

R.68: La Serveusse.- Oh! Un rhinocéros!

R.69: L'Épicière, qui montre sa tête par la porte de son épicerie.- Oh! Un rhinocéros! (*à son mari; resté dans la boutique.*) Viens vite voir, un rhinocéros! (*Tous suivent du regard à gauche, la course du fauve.*)

Alonso, pág. 9, R. 68+R. 69 (-1R).

Tendera (*que saca la cabeza por la puerta de su tienda*) ¡oh, un rinoceronte! (*A su marido que continua en la tienda*) corre ven, un rinoceronte. (*Todos siguen con la mirada a bastidores. Izquierda.*)

Dos réplicas atribuidas a un mismo personaje (de la misma índole).

Acto I, TO, págs. 20-21, Rs. 181+187 (-1R).

R.181: Jean.- Si vous vous croyez spirituel, vous vous trompez, sachez-le! Vous êtes ennuyeux avec ... avec vos paradoxes! Je vous tiens incapable de parler sérieusement!

R.187: Jean, l'interrompant.- Je déteste qu'on se paie ma tête!

Alonso, pág. 17.

R.181: Juan.- Si se cree usted ingenioso y se quiere reir de mí...

Acto I, TO, págs. 38-39, Rs. 542-552 (-1R)

R.542: Bérenger, *à part, tandis que les autres continuent de discuter au sujet des cornes du rhinocéros*.- Daisy a raison, je n'aurais jamais dû le contredire.

R.552: Bérenger, *à part*.- Je regrette de ne pas avoir été plus conciliant. Mais pourquoi s'entête-t-il? Je ne voulais pas le pousser à bout. (Aux autres) Il soutient toujours des énormités! Il veut toujours épater tout le monde par son savoir. Il n'admet jamais qu'il pourrait se tromper.

Alonso, pág. 42.

R.542: Berenger (*aparte*).- Daisy tiene razón, no debí contrariarle. Yo no quería llegar hasta ese extremo. (*A los otros*) Siempre diciendo atrocidades. Quiere asombrar a todos con sus conocimientos. Nunca admite que pueda equivocarse.

Acto I, TO, pág. 42, Rs. 633-637 (-1R)

R.633: Le Logicien, *au Vieux Monsieur*.- C'est ce qui est à démontrer.

R.637: Le Logicien, *soulevant son chapeau*.- Au revoir, messieurs.

Alonso, pág. 48.

R.633: Lógico.- Es lo que vamos a demostrar. (*Quitándose el sombrero*) ¡Hasta la vista, señores!

Acto II, TO, pág. 48, Rs. 34+38 (-1R)

R.34: Botard.- Pfff! Ils regardaient sans doute autre chose! ...Des flâneurs, des gens qui n'ont rien à faire, qui ne travaillent pas, des oisifs.

R.38 : Botard.- Excusez-moi, je ne voudrais pas vous vexer. Ce n'est pas parce que je ne les estime pas. (*À Daisy*) D'abord, savez-vous ce que c'est qu'un rhinocéros ?

Alonso, pág. 6.

R.34 : Botard.- ¡Verían otra cosa ! Holgazanes, paseantes, gentes que no trabajan, ociosos. Ante todo, ¿sabe usted lo que es un rinoceronte ?

Acto II, TO, pág. 64, Rs. 340+341 (-1R) // Trives / Instituto del libro.

R.340 : Monsieur Papillon, *a disparu ; on l'entend dire*.- Attention les papiers!

R.341 : Voix de Monsieur Papillon.- Dudard ! Fermez les bureaux à clé!

Alonso, pág.

R.340 : Papillon.- (*desaparece, se le oye*) Cuidado con los documentos. ¡Dudard ! cierre el despacho con llave.

Acto II. Cuadro II, TO, pág. 70, Rs. 93+103 (-1R)

R.93 : Bérenger.- Votre respiration est très bruyante. Avez-vous mal à la gorge ? (acotaciones) Avez-vous mal à la gorge ? c'est peut-être une angine.

R.103 : Bérenger.- Si, il faut faire venir le médecin.

Alonso, pág. 44.

R.93 : Berenger.- Su respiración es ruidosa. ¿Le duele la garganta ? Tal vez son anginas. Voy a llamar al médico.

Acto III, TO, págs. 84-85, Rs. 64+66 (-1R)

R.64 : Bérenger.- Elles n'ont jamais ressemblé à celle-ci. Et si ça venait des colonies ?

R.66 : Bérenger.- C'est vrai, c'est sensé ce que vous dites, c'est une parole rassurante... ou peut-être au contraire cela est-il plus grave encore ? (*On entend des rhinocéros galoper sous la fenêtre du fond.*) Tenez, vous entendez ? (*Il se précipite vers la fenêtre.*)

Alonso, pág. 8.

R.64 : Berenger.- Pero ninguna como ésta (*Se oyen los rinocerontes*) ¿Los oye ?

Acto III, TO, pág. 88, Rs. 104+106 (-1R)

R.104 : Dudard.- Ne jugez pas les autres, si vous ne voulez pas être jugé. Et puis si on se faisait des soucis pour tout ce qui se passe, on ne pourrait plus vivre.

R.106 : Dudard.- Moi aussi, j'ai été surpris, comme vous. Je ne le suis plus. Je commence déjà à m'habituer.

Alonso, pág. 13.

R.104 : Dudard.- Si se preocupara uno por todo lo que pasa no se podría vivir. Yo empiezo a acostumbrarme.

Acto III, TO, pág. 90, Rs. 140+142 (-1R)

R.140 : Dudard.- Il veut se retirer à la campagne.

R.142 : Dudard.- Il y a renoncé. Il prétendait qu'il avait besoin de repos.

Alonso, pág. 17.

R.140 : Dudard.- Se quería retirar al campo. Dijo que necesitaba reposo.

Acto III, TO, pág. 95, Rs. 197+199 (-1R) // Trives.

R.197 : Bérenger.- Intuitivement, ça veut dire : ... comme ça, na ! Je sens, comme ça, que votre tolérance excessive, votre généreuse indulgence ...en réalité, croyez-moi, c'est de la faiblesse ...de l'aveuglement...

R.199 : Bérenger.- Avec moi, vous aurez toujours beau jeu. Mais écoutez, je vais tâcher de retrouver le Logicien...

Alonso, pág. 24.

R.197 : Berenger.- Intuitivamente quiere decir : por las buenas. A mí me ganará usted siempre. Pero escuche, voy a intentar encontrar al Lógico.

Acto III, TO, pág. 98, R.245 + R.247// Trives.

R.245 : Daisy, à *Dudard*.- Pourquoi nous gêneriez-vous ? (à *Bérenger*) Ah, le Logicien ? Je n'en pense rien du tout ?

R.247 : Daisy, à *Bérenger*.- Que voulez-vous que j'en pense ! (à *Bérenger et à Dudard*) J'ai une nouvelle fraîche à vous donner : Botard est devenu rhinocéros.

Alonso, pág. 29.

R.245 : Daisy (à *Dudard*).- Usted nunca molesta. (à *Berenger*) Tengo que darle una noticia : Botard se ha vuelto rinoceronte.

Acto III, TO, págs. 102-103, R.336 + R.347 (-1R).

R.336 : Dudard.- Je ne veux pas vous gêner, vraiment.

R.347 : Dudard.- J'ai des scrupules ! Mon devoir m'impose de suivre mes chefs et mes camarades pour le meilleur et pour le pire.

Alonso, pág. 37.

R.336 : Dudard.- No quiero molestarles, de veras. Además mi deber me obliga a seguir a mis camaradas para el bien o para el mal.

Acto III, TO, págs. 107-108, R.421+R.427 (-1R).

R.421 : Bérenger.- Parfois, on fait du mal sans le vouloir. Ou bien on le laisse se répandre. Tu vois, tu n'aimais pas non plus ce pauvre Monsieur Papillon. Mais tu n'aurais peut-être pas dû lui dire, si crûment, le jour de l'apparition de Boeuf en rhinocéros, qu'il avait les paumes des mains rugueuses.

R.427 : Bérenger.- Moi, pour ma part, je me reprocherai toujours de ne pas avoir été plus doux avec Jean. Je n'ai jamais pu lui prouver, de façon éclatante, toute l'amitié que j'avais pour lui. Et je n'ai pas été assez compréhensif avec lui.

Alonso, pág. 45.

R.421 : Berenger.- A veces se hace daño, sin quererlo. Yo, por mi parte, siempre me reprocharé el no haber sido más bueno con Juan. No fui bastante comprensivo con él.

Acto III, TO, págs. 80-81, R.1+R.2 (-1R).

R.1 : Berenger.- Non (*Pause*). Les cornes, gare aux cornes ! (*Pause. On entend les bruits d'un assez grand nombre de rhinocéros qui passent sous la fenêtre du fond.*) Non ! (*Il tombe par terre, en se débattant contre ce qu'il voit en rêve, et se réveille. Il met la main à son front, l'air effrayé, puis se dirige vers la glace, soulève son bandage tandis que les bruits s'éloignent. Il pousse un soupir de soulagement car il s'aperçoit qu'il n'a pas de bosse. Il hésite, va vers la table d'où il prend une bouteille de cognac et un verre, fait mine de se verser à boire. Puis, après un court débat muet, il va de nouveau poser la bouteille et le verre à leur place.*) De la volonté, de la volonté. (*Il veut se diriger de nouveau vers son divan, mais on entend de nouveau la course des rhinocéros sous la fenêtre du fond, regarde un instant, puis, avec énervement, il ferme la fenêtre du*

fond. Les bruits cessent, il se dirige vers la petite table, hésite un instant, puis, avec un grand geste qui signifie : »Tant pis », il se verse à boire un grand verre de cognac qu'il boit d'un trait. Il remet la bouteille et le verre en place. Il tousse. Sa propre toux a l'air de l'inquiéter, il tousse encore, et s'écoute tousser. Il se regarde de nouveau une seconde dans la glace, en toussant, ouvre la fenêtre, les souffles des fauves s'entendent plus fort, il tousse de nouveau.) Non. Pas pareil ! (Il se calme, ferme la fenêtre, se tâte le front par-dessus son bandage, va vers son divan, a l'air de s'endormir. On voit Dudard monter les dernières marches de l'escalier, arriver sur le palier et frapper à la porte de Bérenger.)

R.2 : Bérenger, sursautant.- Qu'est-ce qu'il y a ?

Alonso, págs.1-2.

R.1 : Berenger.- No (Pausa). ¡Cuidado ! (Se oye el ruido de una manada de rinocerontes que pasan bajo la ventana del fondo) ¡No ! (Se tira por tierra, defendiéndose de lo que ve en sueños. Pasa la mano por su frente, con aire asustado se dirige al espejo. Se quita la venda que lleva en la frente y suspira aliviado al ver que no tiene ningún bulto. Vacila, va al diván, se tumba e inmediatamente se levanta. Va a la mesa en la que toma una botella de coñac y un vaso y tiene un combate entre beber y no ! Por fin deja la botella en su sitio) ¡Voluntad ! ¡Hay que tener voluntad ! (Se va a dirigir de nuevo al divan, pero se oye la carrera de la manada. Berenger lleva su mano al corazón) ¿Eh ? (Va a la ventana del fondo, mira un momento y se excita, cierra la ventana y cesa el ruido. Vuelve a la mesita y con gesto de « ¡Sea lo que Dios quiera ! » se sirve y bebe. Tose. Su tos le inquieta. Tose y escucha. Vuelve a mirarse en el espejo, tosiendo, abre la ventana. Se oye la respiración de los rinocerontes. Tose de nuevo.) No, no es lo mismo. (Se tranquiliza, cierra la ventana, se toca la cabeza por encima de su venda. Va al diván y se adormece. Se ve a Dudard subir las escaleras. Llama a la puerta) ¿Quién ?

Estrategia de fusión.

Sin motivo aparente.

Acto I, TO, pág. 21, Rs. 210+212 (-1R)

R.210: Bérenger.- Beaucoup sont à la messe. Ceux-là ne risquent rien.

R.212: Bérenger.- Je n'ai jamais affirmé qu'il n'était pas dangereux de laisser courir un rhinocéros dans la ville. J'ai dit tout simplement que je n'avais pas réfléchi à ce danger. Je ne me suis pas posé la question.

Alonso, pág. 18.

R.210: Berenger.- Muchos están en misa y esos no corren riesgo. Pero además yo no afirmé nunca que no fuera peligroso... Sólo dije que no me había planteado ese problema.

Acto II, TO, pág. 60, Rs. 241+242 (-1R).

R.241; Dudard, à *Madame Bœuf*.- Mais qu'allez-vous faire? (*En courant vers la gauche, Madame Bœuf se précipite vers le palier.*)

R.242: Bérenger.- Attention!

Alonso, pág. 25.

R.241: Dudard.- ¿Pero que va usted a hacer? (corriendo hacia la izquierda la señora se precipita en la escalera.) ¡Cuidado!

Estrategia de adición.

Acto I, TO, págs. 26-27, Rs. 299.1+299.2+300 (+1R).

R.299 : Le Logicien, au Vieux Monsieur.- C'est simple au contraire.

R.300 : Le Vieux Monsieur, au Logicien.- C'est facile pour vous, peut-être, pas pour moi.

Alonso, pág. 26

R.299.1 : Lógico al Viejo.- Al contrario, es muy fácil.

R.299.2 : Juan.- Es muy fácil

R.300 : Viejo.- Fácil para usted. Pero no para mí.

Acto I, TO, pág. 40, Rs. 587.1+587.2 (+1R).

R.587 : Bérenger.- De quelle façon ?

Alonso, pág. 44

R.587.1 : Berenger.- ¿Cómo ?

R.587.2 : Patrón.- ¿Cómo ?

Acto II, TO, pág. 47, Rs. 25+26.1+26.2 (+1R).

R.25 : Daisy.- Puisqu'on vous dit que personne n'est raciste. Vous déplacez la question, il s'agit tout simplement d'un chat écrasé par un pachyderme : un rhinocéros, en l'occurrence.

R.26 : Botard.- Je ne suis pas du Midi, moi. Les Méridionaux ont trop d'imagination. C'était peut-être tout simplement une puce écrasée par une souris. On en fait une montagne.

Alonso, pág. 4-5.

R.25 : Daisy.- Pero puesto que le dicen que ninguno es racista. Usted se aleja del tema. Se trata simplemente de un gato aplastado por un paquidermo, un rinoceronte.

R.26.1 : Botard.- Los meridionales tienen demasiada imaginación. Tal vez un ratón aplastó a una pulga. Y en seguida hacen una montaña.

R.26.2 : Daisy.- Un rinoceronte.

Traducción de Trino Martínez Trives (1960)

Estrategia de supresión.

Términos que se responden. Efecto de imitación.

Acto I, TO, pág. 20, Rs. 183-184 (-2R)

R.183: Jean.- Aujourd'hui, autant que d'habitude!

R.184: Bérenger.- Pas autant, tout de même.

Sin motivo aparente.

Acto II, TO, pág. 56, Rs. 167-168 (-2R).

R.167: Monsieur Papillon.- Messieurs, il n'y a pas de doute. Il tourne en rond.

R.168: Dudard.- Il ne pourra pas monter. Il n'y a plus d'escalier.

Acto II, TO, pág. 57, R. 190 (-1R).

R.190: Monsieur Papillon.- De toute façon, il est hors d'atteinte.

Estrategia de fusión.

Dos réplicas atribuidas a un mismo personaje. // Losada / Llácer / Salabert.

Acto I, TO, pág. 42, Rs. 639+640 (-1R)

R.639: L'Épicier.- C'est peut-être logique... (acotaciones)

R.640: L'Épicier, *continuant*.- ..., c'est peut-être logique, cependant pouvons-nous admettre que nos chats soient écrasés sous nos yeux, par des rhinocéros à une corne, ou à deux cornes, qu'ils soient asiatiques, ou qu'ils soient africains? (acotaciones).

Trives, pág. 19

R.693 : Tendero.- Tal vez sea lógico... (acotaciones) Tal vez sea lógico. Pero ¿podemos admitir que nuestros gatos sean aplastados ante nuestros ojos, por un rinoceronte con un cuerno, o con dos cuernos, que sea asiático o africano? (acotaciones).

Acto III, TO, pág. 86, Rs. 79-80 (-1R) // Llácer.

R.79: Dudard.- Non, non, jamais avant le déjeuner. Merci. (acotaciones).

R.80: Dudard.- Vous voyez, vous voyez, vous ne le supportez pas. Ça vous fait tousser.

Trives, pág. 31

R.79: Dudard.- No, no. Nunca antes de la comida. (acotaciones).

¿Lo ve, lo ve? No lo soporta, le da tos.

Traducción de Losada (1962) // Llácer (1974) // Salabert (1982).

Estrategia de supresión.

Sin motivo aparente.

Acto I, TO, pág. 27, R. 298 (-1R). // Llácer.

R.298: Bérenger, à Jean.- C'est compliqué.

Acto I, TO, pág. 41, R. 605 (-1R). // Llácer.

R.605: Le Vieux Monsieur.- Tout cela ne serait pas concluant.

Acto II, TO, pág.73, Rs. 156-157 (-2R). // Llácer / Salabert.

R.156: Jean.- Qu'est-il arrivé à Bœuf?

R.157: Bérenger.- Il est devenu rhinocéros.

Acto III, TO, pág. 101, R. 308 (-1R).

R.308: Dudard.- C'est ce qu'il y a de plus sage.

Términos que se responden. Efecto de imitación.

Acto I, TO, pág. 34, Rs. 439-440 (-2R). // Salabert.

R.439: L'Épicier, *au Logicien*.- Qu'est-ce que vous en dites?

R.440: L'Épicier, *à Daisy, de la fenêtre*.- Qu'est-ce que vous en dites?

Repeticiones.

Acto I, TO, pág. 35, R. 468 (-1R). // Salabert.

R.468: L'Épicier, *de sa fenêtre*, et Daisy.- voilà!

Acto I, TO, pág. 35, R. 481 (-1R).

R.481: Jean, à *Bérenger*.- Je ne dis jamais de sottises, moi.

Estrategia de descomposición.

Acto II, TO, pág. 77, R. 225 (+1R). // Llácer / Salabert.

R.225: Bérenger.- De telles affirmations venant de votre part... (acotaciones) Oh! Vous semblez vraiment perdre la tête! (acotaciones) Mais ne soyez pas si furieux, calmez-vous! Je ne vous reconnais plus.

Losada, pág. 72

R.225.1: Bérenger.- Tales afirmaciones de tu parte... (acotaciones) ¡oh! De veras parece que pierdes la cabeza... (acotaciones).

R.225.2: Bérenger.- ¡Pero no te enfurezcas de ese modo! ¡Cálmate! ¡No me pareces tú!

Acto III, TO, pág. 104, R. 369 (-1R). // Llácer.

R.369: Bérenger, *regardant par la fenêtre*.- Il n'y a plus qu'eux dans les rues. (acotaciones) Il n'y a plus qu'eux! Vous avez eu tort. Des unicorns, des bicornus, moitié moitié, pas d'autres signes distinctifs! (acotaciones) vous n'êtes pas déçue, Daisy? N'est-ce pas? vous ne regrettez rien?

Losada, pág. 96.

R.369.1: Berenger, *mirando por la ventana*.- No hay más que ellos por las calles. (acotaciones). ¡No hay más que ellos! Ha hecho usted mal, Daisy. (acotaciones) Hasta donde alcanza la vista, ni un ser humano. La calle es suya. Unicornios, bicornudos, mitad y mitad, no hay otros signos distintivos. (acotaciones).

R.369.2: Berenger, *a Daisy*.- ¿No está usted decepcionada, Daisy? ¿No echa de menos nada?

Traducción de Nueva visión (1960)

Estrategia de fusión.

Acto I, TO, pág. 32, Rs. 405+406 (-1R).

R.405: Le Patron, *à la Serveuse*.- Vous me la paierez, la casse! (*Bérenger essaie de se dissimuler, pour ne pas être vu par Daisy. Le Vieux Monsieur, le Logicien, L'Épicière, L'Épicier, se dirigent vers le milieu du plateau et disent:)*

R.406: Ensemble.- Ça alors!

Nueva visión, pág. 33

R.405: El Patrón (*a la Camarera*).- ¡Pagará los vasos rotos! (*Berenger trata de esconderse para que Daisy no lo vea. El Viejo, el Lógico, la Almacenera, el Almacenero se dirigen hacia el centro del escenario y dicen conjuntamente)*: ¡Qué barbaridad!

Estrategia de descomposición.

Acto I, TO, pág. 37, R. 517 (+1R).

R.517: L'Épicière, *de la fenêtre*, et la Serveuse.- Oh!

Nueva visión, pág. 39

R.517.1: La Almacenera (en la ventana).- ¡Oh!

R.517.2: La Camarera.- ¡Oh!

Traducción de Instituto del libro (1967).

Estrategia de supresión.

Alcoholismo.

Acto I, TO, pág. 22, R. 218 (-1R).

R.128: Bérenger.- Je ne vais tout de même pas le laisser au patron! (*Il fait mine de vouloir boire*).

Sin motivo aparente.

Acto I, TO, pág. 28, R. 327 (-1R).

R.327: Jean, à Bérenger,- On a toujours le temps.

Acto I, TO, pág. 28, R. 333 (-1R).

R.333: Le Logicien, *au Vieux Monsieur*.- Alors, les autres solutions? Avec méthode, avec méthode...

Acto I, TO, pág. 36, R. 497 (-1R).

R.497: L'Épicière, *de la fenêtre à L'Épicier*.- Tu devrais savoir!

Acto I, TO, pág. 37, R. 525 (-1R).

R.525: Tous, *en direction de Jean*.- Oh!

Acto I, TO, pág. 39, R. 562 (-1R).

R.562: Le Patron.- Qui est bicornu?

Acto I, TO, pág. 42, Rs. 633-634 (-2R).

R.633: Le Logicien, *au Vieux Monsieur*.- C'est-ce qui est à démontrer.

R.634: Bérenger, *au Logicien*.- Cela me semble clair, mais cela ne résout pas la question.

Acto II, TO, pág. 56, R. 167 (-1R).

R.167: Monsieur Papillon.- Messieurs, il n'y a pas de doute. Il tourne en rond.

Acto II, TO, pág. 56, R. 173 (-1R).

R.173: Bérenger.- Je ne suis pas le spécialiste des rhinocéros.

Términos que se responden. Efecto de imitación.

Acto I, TO, pág. 41, Rs. 602-603 (-2R).

R.602: Le Logicien.- ...La seconde fois un rhinocéros à une corne...

R.603: L'Épicier.- À une corne.

Acto I, TO, pág. 41, R. 605 (-1R).

R.604 : Le Logicien.- ...cela ne serait pas concluant non plus.

R.605: Le Vieux Monsieur.- Tout cela ne serait pas concluant.

Estrategia de adición.

Acto II. Cuadro 2, TO, pág. 68, R. 47.2 y R. 48.2 (+2R).

R.47: Bérenger.- Oui, tant pis.

R.48: Jean.- Oui tant mieux, c'est selon.

Instituto del libro, pág. 134.

R.47.1: Berenger.- Sí. Tanto peor.

R.48.1: Jean.- O mejor, según.

R.47.2: Berenger.- Sí. Tanto peor.

R.48.2: Jean.- O mejor, según.

Estrategia de fusión.

Acto II. Cuadro 1, TO, pág. 56, Rs. 166+168 (-1R).

R.166: Dudard.- Mais si, là, en bas, il tourne en rond.

R.168: Dudard.- Il ne pourra pas monter. Il n'y a plus d'escalier.

Instituto del libro pág. 118.

R.166: Dudard.- Ahí hombre, ahí abajo, está dando vueltas. No podrá subir, no hay escalera.

Traducción de Tarrida (1990)

Estrategia de supresión.

Sin motivo aparente.

Acto I, TO, pág. 15, R. 86 (-1R).

R.86: La Ménagère, *au milieu du plateau, mais elle s'est retournée vers la gauche; les provisions sont répandues par terre autour d'elle.*- Ça alors! (*Elle éternue*)

Acto I, TO, pág. 39, R. 558 (-1R).

R.558: L'Épicière.- Il ne le sait pas plus que nous.

Repeticiones.

Acto I, TO, pág. 32, R. 413 (-1R).

R.413: Daisy et la Serveuse.- Pauvre petite bête!

Acto I, TO, pág. 41, R. 605 (-1R).

R.605: Le Vieux Monsieur.- Tout cela ne serait pas concluant.

[R.604: Le Logicien.- ...cela ne serait pas concluant non plus.]

Estrategia de fusión.

Acto I, TO, pág. 39, Rs. 557-559 (-1R).

R.557: Le Vieux Monsieur, *à Bérenger.*- comment savez-vous que l'un des deux rhinocéros a deux cornes et l'autre une? Et lequel?

R.559: Bérenger.- D'abord, on ne sait pas s'il y en a eu deux. Je crois même qu'il n'y a eu qu'un rhinocéros.

Tarrida, pág.181.

R.557: L'Home veu (*à Berenger*).- com ho sap vostè, que un rinoceront té un corn i l'altre dos? Jo crec fins i tot que només hi ha un tipus de rinoceront.